

UNIVERSIDAD NACIONAL MAYOR DE SAN MARCOS

FACULTAD DE LETRAS Y CIENCIAS HUMANAS

E.A.P. DE ARTE

**“La escultura en Lima en la primera mitad del siglo
XVII. El caso del grupo de la Sagrada Familia de
Pedro Muñoz de Alvarado”**

TESIS

Tesis para optar el Título Profesional de Licenciado en Arte

AUTOR

Javier Renato Chuquiray Garibay

Lima-Perú

2015

A mis padres,

Jesús y Asteria

ÍNDICE DE CONTENIDO

INTRODUCCIÓN.....	07
CAPÍTULO I.- Escultura limeña del siglo XVI.	33
1.1 Antecedentes hispanos.....	33
1.2 La escultura limeña en el siglo XVI. Los comienzos.....	36
1.2.1 La etapa del Manierismo.....	41
1.2.2 Corriente italiana.....	42
1.2.3 Corriente castellana.....	44
1.2.4 Corriente hispalense clasicista.....	49
1.2.5 El aporte local andino.....	52
 CAPÍTULO II.- La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. Artífices y obras.	 55
2.1 Un artífice vasco en Lima, Juan Martínez de Arrona.....	55
2.2 La corriente hispalense y sus primeros representantes: Martín de Oviedo y Martín Alonso de Mesa.....	59
2.2.1 Martín de Oviedo.....	59
2.2.2 Martín Alonso de Mesa.....	61
2.3 El arribo de una nueva generación de artífices a Lima.....	71
2.3.1 Pedro de Noguera.....	72
2.3.2 Luis Ortiz de Vargas.....	75

2.3.3 Luis de Espíndola.....	77
2.3.4 Gaspar de la Cueva.....	80
2.3.5 Noguera y su círculo.....	82
2.4 La escultura limeña en el segundo cuarto del siglo XVII.....	83
2.4.1 Pedro Muñoz de Alvarado.....	84
2.4.2 Juan García Salguero.....	89
2.4.3 Otros escultores, oficiales y aprendices de escultura.....	90
CAPÍTULO III.- Repertorio escultórico limeño de la primera mitad del siglo	
XVII. Estudios y documentos.....	97
3.1 La sillería de coro del convento de Santo Domingo (1603).....	97
3.2 La cajonería de la Catedral de Lima (1608).....	99
3.3 Los cinco relieves escultóricos de la pasión de la iglesia de la Merced de Lima (1612).....	102
3.4 Las esculturas de San Bernardo y San Benito del monasterio de la Santísima Trinidad, en Lurín (1615).....	104
3.5 Los relieves de la vida de la Virgen y cuatro esculturas de santos del monasterio de la Concepción (1617-1629).....	105
3.6 El Cristo del descendimiento de la iglesia de la Soledad (1620).....	108
3.7 La sillería de coro del convento de San Agustín (1620-1625).....	108
3.8 La escultura funeraria del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, en	

la Catedral (1622).....	113
3.9 La escultura de San Juan Evangelista de la capilla de Santa Ana de la Catedral (1623).....	115
3.10 La sillería de coro de la Catedral (1626-1632).....	116
3.11 La escultura del Cristo Crucificado de la sacristía de la Catedral (1636).....	120

CAPÍTULO IV.- Repertorio escultórico limeños de la primera mitad del siglo XVII.

Estudio formal.....	121
4.1 Algunos relieves de la sillería de coro del convento de Santo Domingo	121
4.2 Algunos relieves de la cajonería de la Catedral.....	125
4.3 Los relieves de <i>la Oración en el huerto y Cristo con la cruz a cuestas</i> , de la iglesia de la Merced.....	126
4.4 Las esculturas de San Bernardo y San Benito del Monasterio de la Santísima Trinidad, en Lurín.....	127
4.5 Los relieves de la vida de la Virgen y cuatro esculturas de santos del monasterio de la Concepción.....	128
4.6 El Cristo del descendimiento de la Iglesia de la Soledad.....	132
4.7 Algunos relieves de la sillería de coro del convento de San Agustín....	133
4.8 La escultura funeraria del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, en la Catedral.....	134

4.9 La escultura de San Juan Evangelista de la capilla de santa Ana de la Catedral.....	136
4.10 Algunos relieves de la sillería de coro de la Catedral.....	136
4.11 La escultura del Cristo Crucificado de la sacristía de la Catedral.....	140
4.12 Analogías formales.....	140
 CAPÍTULO V: El grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado y su contexto escultórico limeño.....	148
5.1 Pedro Muñoz de Alvarado.....	148
5.2 El grupo de la Sagrada Familia.....	150
5.3 El relieve de la Santísima Trinidad del templo de la Merced.....	158
 CONCLUSIONES.....	160
BIBLIOGRAFÍA.....	163
ANEXO.....	172
Firmas de Pedro Muñoz de Alvarado o Prado.....	172
Imágenes.....	173

INTRODUCCIÓN

El presente estudio se ocupa de la producción escultórica de imágenes talladas en madera tanto en bulto como en relieve, de creación limeña, con el propósito de examinar su evolución plástica en la primera mitad del siglo XVII. Por tanto, los retablos, cajonerías, sillerías de coro, techos y otros muebles litúrgicos no serán tomados en cuenta por nosotros. En caso que estos fueran mencionados es solo para acentuar el tono de nuestra información.

Dicho esto, la presente investigación centra su interés en el análisis formal del grupo escultórico de la Sagrada Familia (1633), conservada en la capilla de San José en la Catedral de Lima, para la que fue pensada, identificada como obra del escultor Pedro Muñoz de Alvarado¹. Nuestro objetivo es presentar el referido grupo en el contexto de los hechos escultóricos en Lima de la época, y sobre todo determinar su originalidad plástica mediante la comparación formal entre el grupo escultórico catedralicio citado y el grupo de esculturas atribuidas por los especialistas a la época que estudiamos. Esta comparación formal consistirá en la observación de la composición y detalles plásticos de las figuras pertenecientes al conjunto de obras de la época, y luego contrastarlas con las que exhibe el referido grupo catedralicio, para hallar semejanzas o diferencias.

El investigador Antonio San Cristóbal llamó la atención en la obra del citado escultor Pedro Muñoz de Alvarado, comunicando algunos documentos donde está registrada la actividad profesional conocida de dicho maestro². Por otro lado ya se ha señalado el particular estilo de las esculturas que conforman la Sagrada Familia³, pero no se ha realizado un estudio formal que precise al respecto y lo ponga en relación con la producción escultórica local.

Para nuestro propósito, creemos necesario esbozar a modo de contextualización un panorama de la escultura limeña de la primera mitad del siglo XVII, que nos permitirá señalar filiaciones y analogías del grupo a estudiar con la escultura devocional del periodo

¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequillo*, revista de historia, arte y sociedad, Lima nº 10, 1996, año V, p. 35.

² SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, pp. 435-437.

³ RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera". *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 146.

antedicho. Para ello seguiremos las consideraciones generales de la evolución de la escultura limeña en la primera mitad del siglo XVII, aunque con criterio crítico, aceptado por los más autorizados investigadores de arte colonial, que establece básicamente un desarrollo hacia formas naturalistas de identificación sevillana principalmente, durante el primer tercio del siglo XVII⁴.

Gracias a valiosos reportes documentales y atribuciones hechas por los especialistas con relación a la escultura virreinal en Lima se abre la investigación a temas de identificación, de estilo, de iconografía e incluso de iconología, especialmente para el periodo de la primera mitad del siglo XVII. Si bien es cierto que no existe un trabajo que reúna todas esas contribuciones se puede admitir que se ha avanzado mucho respecto de lo que se conocía sobre la evolución de la escultura virreinal en Lima hace más de veinte años⁵. Por tal razón, es necesario, antes que nada, sistematizar la información publicada hasta ahora sobre la escultura virreinal limeña para abordar a continuación el tema de las características particulares de su desarrollo plástico dentro de la primera mitad del siglo XVII; de esta manera se apreciará la manufactura de la producción escultórica limeña justificada con los documentos de época respectivos.

Los historiadores del arte señalan una evolución de formas manieristas a formas del Barroco en Lima que comprende los años finales del siglo XVI y los primeros años del siguiente siglo, a consecuencia de las novedades plásticas traídas desde Europa a través de Sevilla a América y, consecuentemente, a Lima, por los envíos del principal maestro escultor sevillano de aquel entonces Juan Martínez Montañés, pero sobre todo por la

⁴ La sillería de coro de la catedral de Lima terminó de hacerse hacia 1632, en cuyos relieves de santos se observa conceptos naturalistas en su factura. Ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981, pp. 221-268. RAMOS SOSA, Rafael. "La Obra del Escultor Pedro de Noguera: Promotores y Gusto Artístico en la Catedral de Lima", en: *Nuevas Perspectivas Críticas Sobre Historia de la Escultura Sevillana*. Sevilla, España, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Vol. 1, 2007, 109-118.

⁵ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII, en: *Escultura en el Perú. Lima, Banco de crédito del Perú, 1991*, pp. 1-134. Último panorama general publicado. En estas últimas dos décadas los autores que más han publicado sobre la materia que nos ocupa han sido los investigadores Antonio San Cristóbal (Perú) y Rafael Ramos Sosa (España). Otros autores peruanos que han contribuido a la materia son Ramón Mujica Pinilla, Ver: MUJICA PINILLA, Ramón. *Los Cristos de Lima*. Banco de Crédito del Perú, 1991; Ricardo Estabridis Cárdenas. Ver: ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "El angel custodio de las reliquias", en: *Arte actual*, n° 1. Lima, 1995.; ver también, Carlos Alfonso Villanueva para estudios biográficos. ALFONSO VILLANUEVA, Carlos. "Asencio de Salas: pecador público", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 15, Lima, 1997, pp. 133-153.

migración de artífices sevillanos o de influencia sevillana a la ciudad de los Reyes en los primeros años del siglo XVII.

Se tiene así un panorama de la actividad escultórica en Lima, desarrollado por artífices foráneos y locales de raigambre sevillana, preferentemente, cuando se iniciaban los trabajos de la sillería coral de la iglesia de la Catedral de Lima (1626), dirigida por el maestro arquitecto y escultor Pedro de Noguera (Barcelona, 1580-Lima, c. 1655), obra que había llamado la atención de los principales escultores de la ciudad de los Reyes antes y durante su hechura. Un primer grupo de escultores que participó en la puja para su realización había prácticamente desaparecido del escenario limeño luego de comenzarse las labores en la Catedral. Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola habían migrado a Potosí, Bolivia; Luis Ortiz de Vargas regresó a España meses después de iniciada las tareas en dicho mobiliario clerical y Martín Alonso de Mesa murió antes de empezar a ejecutarse los trabajos. En resumen, de los artistas que habían participado en el concurso por la construcción de la sillería catedralicia, solo Pedro de Noguera, el artífice quien emprendió finalmente dicha obra, se estableció en la ciudad de los Reyes hasta 1655, último año en que aparece documentado en los archivos.

Algunos de estos maestros escultores que trabajaron en la ciudad de Lima a partir de la década de 1620 tuvieron aprendices de escultura, de los cuales se conoce poco salvo uno que otro nombre que posteriormente llegaron a ser maestros⁶. Antonio San Cristóbal y Rafael Ramos Sosa tienen publicados datos sobre al menos dos escultores locales activos en la primera mitad del siglo XVII. Se trata de Francisco Lobo (c. 1631-1644) y Sebastián de Sande (1632-1633)⁷, a quienes no se les ha identificado ninguna obra en madera hasta ahora⁸.

⁶ El caso del aprendizaje de Sebastián de Sande para el oficio de ensamblador y escultor en el taller de Martín Alonso de Mesa es conocido. Ver: RAMOS SOSA, Rafael. "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en: Archivo Español de Arte, n° 271, Madrid, 1995. Detallaremos al respecto, sobre los nombres de aprendices de escultura de esta época, en el capítulo II de este trabajo.

⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Op. Cit.*, pp. 34-35; "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII p. 234; RAMOS SOSA, Rafael, "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", En: Archivo Español de Arte, n° 271, Madrid, 1995, p. 311.

⁸ El investigador Antonio San Cristóbal ha dado a conocer una información relacionada a un recibo de pago firmado por el citado Francisco Lobo, correspondiente a la hechura de un ángel grande para las enjutas del arco de la portada de la catedral de Lima. Ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, pp. 234-235.

Con estos datos dispersos en distintas publicaciones, reiteramos, se hace necesaria una exposición sistematizada de la información para la comprensión de la evolución que tiene la escultura en Lima durante el virreinato presentándola a su vez como un correlato frente a la evolución que exhibe la pintura en el mismo espacio y periodo.

Los principales trabajos sobre escultura virreinal que ofrecen un panorama general son *Colonial Architecture and sculpture in Peru*, de Harold Wethey⁹, y "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII, en: *Escultura en el Perú*, de Bernal Ballesteros¹⁰.

El primero publicado en 1949 es un trabajo completo sobre la materia que nos ocupa, que comprende fuentes primarias, secundarias y trabajos inéditos. Además, incluye apreciaciones interesantes sobre las modas en las artes practicadas en Lima. No obstante, es un proyecto aún muy temprano, cuyo estudio estaba en ciernes. Sin embargo, tiene el mérito de reunir en una sola obra los conocimientos que se tenía sobre la producción escultórica.

Harold Wethey sostuvo que existió una evolución en la escultura figurativa limeña de formas arcaicas a formas clásicas, valorando los trabajos escultóricos hechos en la cajonería catedralicia (c. 1608), las sillerías del convento de Santo Domingo (c. 1603), de la iglesia de la Catedral (c.1632), de la Merced (c. 1628) y del convento de San Agustín (c. 1628). Este orden de presentación de los muebles clericales mencionados era el orden de sus construcciones que manejaba el autor, y con ese criterio histórico apreció el desarrollo de la escultura en Lima.

Muchos años después el investigador Jorge Bernal Ballesteros propuso en su ensayo, publicado en 1991 una presentación del desarrollo de la escultura en Lima durante los siglos XVI al XVIII, ofreciendo divisiones cronológicas con fechas aproximadas, como a continuación indicamos: los comienzos (1535-1580); la etapa del manierismo (1580-1610);

⁹ WETHEY, Harold. *Colonial Architecture and sculpture in Peru*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University press, 1949.

¹⁰ BERNAL BALLESTEROS, *Op. Cit.*, pp. 1-134. El investigador Rafael Ramos Sosa ha elaborado posteriormente un panorama escultórico de la escultura limeña a la luz de las piezas de la época que catalogó en el museo catedralicio limeño en su momento; RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004.

la transición al realismo, el realismo y la formación de la escuela limeña¹¹; los artistas de la escuela de Lima; la segunda fase del barroco; y el siglo XVIII.

Como se puede ver, en este estudio se argumenta una tendencia al realismo¹² desde principios del siglo XVII en Lima. Además, constituye el primer proyecto que ordena y clasifica la producción escultórica y, a la vez, sugiere la existencia de una escuela local, cuyos representantes, según el citado autor, son Pedro de Noguera, Luis de Espíndola y Villavicencio, Gaspar de la Cueva, Juan García Salguero, Fabián Jerónimo Alcocer, Blas Garzón, Diego Agnes, Gaspar Ginés, Asencio de Salas, Bernardo Pérez de Robles y Lorenzana y *otros artistas*; escuela que según Bernaldes desaparecería en la segunda mitad del siglo XVII¹³. En la bibliografía del referido trabajo del dicho autor hay sensibles carencias de estudios sobre el tema aparecidos antes de 1991, fecha en la que él firma su ensayo¹⁴.

Así, tenemos dos estudios que dan un orden a la producción escultórica de Lima virreinal de la primera mitad del siglo XVII. El punto en común que rescatamos entre estos dos importantes trabajos es el de la afirmación de una línea evolutiva hacia formas naturalistas, fenómeno que aconteció dentro del periodo estudiado, apreciación aceptada y robustecida por los investigadores posteriores¹⁵.

Como ya lo hemos señalado, se conoce aún poco sobre la evolución de la escultura limeña en el virreinato, principalmente por el reducido número de ejemplos atribuidos con rigor científico a la época. Sin embargo, la sistematización de la información publicada acerca de los hechos escultóricos puede alumbrar el panorama escultórico actual, y así señalar los

¹¹ El término escuela corresponde al investigador citado. Ver: BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 89.

¹² Entendemos el término realismo como un lenguaje plástico distinto a las formas artificiales, menos naturales o realistas, que ofrecía el manierismo.

¹³ Bernaldes emplea el término de escuela para referirse a este grupo de artistas. Ver: BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Op. Cit.*, 89-98. El mismo autor había publicado un trabajo similar pero menos extenso, ver: BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "El virreinato del Sur: Perú y Bolivia (II)", en: *Historia del Arte Hispanoamericano 2, siglos XVI- XVIII*, Madrid, Alhambra, 1987. El historiador Harold Wethey también consideró la existencia de una escuela, pero peruana, en el siglo XVII, cuyos fundamentos lo establece la obra de Pedro de Noguera, ver: WETHEY, Harold. *Ob. Cit.*, p. 185.

¹⁴ Bernaldes Ballesteros incluye en la bibliografía los trabajos de Antonio San Cristóbal, pero no profundiza en su estudio los aportes contenidos en ellos.

¹⁵ SCHENONE, Hector. "La escultura sevillana en Lima", en: *Arte y Arqueología* 8-9, La Paz, Bolivia, 1982-83; CHICHIZOLA, José. *El manierismo en Lima*. Lima. PUCP, 1983, p. 100. RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, n° 8, 2000, pp. 45-63.

modelos más fiables para formarnos un juicio histórico-artístico, en nuestro caso, de la primera mitad del siglo XVII. Uno de estos modelos que a nuestro entender reúne características originales y novedosas en el contexto escultórico a la cual pertenece es el referido grupo de la Sagrada Familia (1634), el cual da testimonio del inicio del barroco, en cuanto escultura, en la ciudad de los Reyes.

Justamente, nuestro objetivo en primera instancia es la sistematización de la información acerca de la escultura limeña, de la época que tratamos, y ofrecer luego un repertorio escultórico fiable con base en documentación que respalde las atribuciones de los especialistas. De esta manera determinaremos, en seguida, el contexto escultórico del citado grupo catedralicio y su originalidad plástica, mediante analogías formales con el referido repertorio.

Estado de la cuestión

La publicación del libro *Historia de la Catedral de Lima*¹⁶, por Manuel García Irigoyen, impreso en 1898, permite conocer un importante testimonio de época, cual es el de la reubicación de la sillería de coro de su original emplazamiento, en la nave central, al presbiterio, como parte de las obras de *refaccionamiento* del referido templo a finales del siglo XIX¹⁷. Esta situación hizo que se alterara la disposición original de las sillas tal y como fue asentada en su momento. Mencionamos este hecho ya que se trata del mueble litúrgico que estimularía las investigaciones sobre escultura limeña, entre los estudiosos del arte colonial, algún tiempo después. Detallaremos al respecto más adelante.

Ya en el siglo XX, en 1932 el profesor Martín Noel publicó el libro titulado *Teoría Histórica de la arquitectura virreinal*¹⁸, en donde a uno de sus apartados tituló “Coro de la Catedral de Lima”. En dicho ítem el autor no refirió ningún dato histórico ni realizó comentarios sobre la factura del citado mueble litúrgico; en su lugar, expuso lo siguiente: “Sabemos que muchas de estas obras fueron labradas o esculpidas por “monjes artistas” pertenecientes a las propias órdenes religiosas de estos conventos”, observación que nos

¹⁶ GARCÍA IRIGOYEN, Manuel. *Historia de la catedral de Lima, 1535-1898*. Imp. de “El País”, Lima, 1898.

¹⁷ GARCÍA IRIGOYEN, Manuel. *Op. Cit.*, pp. 66-84.

¹⁸ NOEL, Martín. *Teoría Histórica de la arquitectura virreinal*, Buenos Aires, 1932.

da una idea del estado de las investigaciones en torno a la escultura limeña a principios del referido siglo. Fuera de esto, este capítulo es ilustrado por una interesante fotografía de la dicha sillería antes de su reubicación a finales del siglo XIX.

Algunos años después el investigador padre Rubén Vargas Ugarte localizó en el Archivo General de Indias (AGI), en Sevilla, algunos expedientes que contenían la disputa por la hechura de la sillería de coro de la Catedral de Lima, documentación que data de abril de 1623, y que Vargas Ugarte publicó de manera informativa junto con otros datos históricos de interés tanto para la historiografía colonial como la republicana en *Manuscritos peruanos del Archivo de Indias*¹⁹, editado en 1938. Así, dio a conocer por primera vez los nombres de los artífices que participaron en dicha puja, caso de Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas, Martín Alonso de Mesa, Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola.

En 1940 salió a la luz *Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII* por el doctor Guillermo Lohmann Villena, donde, dio a conocer algunos artífices dedicados al arte de la escultura y ensambladura, como Martín de Oviedo, Sebastián de Sande, Asensio de Salas y Mateo de Tovar, quienes desarrollaron su oficio, dentro del periodo que analizamos. El autor los lista entre otros artífices de distinto género, alfabéticamente, y menciona sus obras concertadas, que Lohmann presenta de manera cronológica. Al año siguiente volvería a realizar un estudio similar bajo el título *Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante el Virreinato (II)*, en el que publica nuevos aportes documentales. Aquí dio a conocer al ensamblador Pedro de Mesa, hijo de Martín Alonso de Mesa, quien fue uno de los postores de la sillería de coro catedralicia. En estos trabajos el autor no hace comentarios de estilo sobre la escultura limeña; sin embargo su obra sentó un precedente provechoso y fiable para las investigaciones histórico-artísticas futuras²⁰.

¹⁹ VARGAS UGARTE, Rubén. *Manuscritos peruanos del Archivo de Indias*. Tomo II, 1938.

²⁰ LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima, 1940, t. XIII; "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima, 1942, t. XIV.

En 1943 el Padre Rubén Vargas Ugarte, publicó un ensayo bajo el título *El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes*²¹ donde realizó comentarios críticos del retablo de San Juan Bautista, que se señala hoy como un envío del maestro Martínez Montañés, actualmente en la Catedral de Lima; y de las tablas de la Vida de la Virgen, en el museo arzobispal, que hoy se indica como un trabajo iniciado, por el escultor Martín Alonso de Mesa y terminado por Juan García Salguero²². Vargas Ugarte hace aquí un breve ejercicio de catalogación de algunas piezas conservadas en dicho Monasterio y las registra como pertenecientes al siglo XVII, en virtud del estudio que hace de diferentes escritos de época.

El estudio titulado *Tesoros de la Catedral de Lima*, artículo publicado en el año antedicho por Harth Terré²³ puso énfasis en dos conjuntos escultóricos guardados en el templo mayor, como son: la cajonería y la sillería de coro de la Catedral. Este artículo fue escrito en el contexto de la rehabilitación de la Catedral de Lima, a consecuencia del terremoto de 1940 que había hecho estragos en los principales templos limeños. El arquitecto Harth Terré fue el encargado de las labores en la Catedral, y así valoró la cajonería y sillería que no habían sido apreciados ni estudiados hasta entonces como objetos artísticos, aunque la producción artística colonial ya había sido considerada en trabajos previos publicados por los historiadores padre Rubén Vargas Ugarte y Guillermo Lohmann Villena, como hemos visto. En este breve ensayo el autor dio a conocer por primera vez el nombre de Juan Martínez de Arrona como autor de la referida cajonería, comparó los rasgos formales de las figuras de los santos de cada mueble litúrgico y observó una tendencia evolutiva de formas de academismo lineal presentes en los ejemplos del primer mueble citado (sic. 1608), realizado por Juan Martínez de Arrona, a formas más dinámicas presentes en los de la sillería (sic. 1626-1632), dirigido por Pedro de Noguera. El ensayo es matizado con algunos datos biográficos que informan sobre la trayectoria de ambos artífices en la escena limeña que, según el autor, cubre un lapso de 1608 a 1650.

Un trabajo que centró su interés, justamente, en el objeto artístico, tanto desde el ángulo histórico como formal, fue el opúsculo que apareció en 1944 titulado *La sacristía del*

²¹ VARGAS UGARTE, Rubén. "El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes", en: *Mercurio Peruano*, año XVII, diciembre, n° 189, 1943, pp. 617-637.

²² SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima n° 17, 1998, pp. 91-130.

²³ HARTH-TERRÉ, Emilio. "Tesoros en la catedral de Lima", en: *El comercio*, Lima 28 de Julio de 1943.

templo de San Agustín, del historiador agustino Fr. Graciano Montes, quien logró reunir importantes documentos que permitieron catalogar algunas piezas artísticas que contiene el convento agustino. Por este camino llamó la atención, entre otras, en las imágenes en bulto de santos que decoran la cajonería de la sacristía agustina, ya que logró descubrir información referente a dichas tallas, que registran su existencia a mediados del siglo XVII. Graciano Montes no se quedó en el simple dato histórico pues refiere comentarios críticos acerca de las citadas figuras “... A poco que se fije la atención, notase en seguida que fueron dos, por lo menos, los artistas que intervinieron en su hechura; pues mientras unas son extremadamente realistas y hasta algo toscas, otras, en cambio están idealizadas y revelan mayor pericia escultórica en su autor.”²⁴. El historiador asume que el artífice seguro de las 28 esculturas de la cajonería es Diego de Medina, basándose en la información proporcionada por Lohmann Villena²⁵ en años anteriores, y propone como posible colaborador a Francisco Bejarano que habría hecho las figuras restantes (diecisiete), según los documentos de archivo analizados por el propio Montes.

El libro *El templo de la Merced*, de Víctor Barriga²⁶, impreso en 1944, transcribe y expone diversos documentos que tratan principalmente sobre el oficio religioso de la Orden mercedaria y aspectos constructivos del templo desde los orígenes de su institución hasta mediados del siglo XX. Entre los documentos que publicó y transcribió el autor, son de sumo interés para nosotros, aquellos vinculados con la obra de Juan Martínez de Arzona, Martín Alonso de Mesa, Pedro de Mesa y Asencio de Salas, artífices activos en Lima que trabajaron para dicha institución mercedaria en la primera mitad del siglo XVII, como consta efectivamente en la información publicada por Barriga.

Al año siguiente apareció un libro fundamental del arquitecto Emilio Harth-Terré titulado *Artífices en el Virreinato del Perú*²⁷, que da cuenta básicamente de artículos y ensayos que el autor había ya ofrecido a la imprenta. El aporte del investigador fue brindar un texto de carácter expositivo de los datos históricos relacionados, algunos de ellos, a la hechura del

²⁴ MONTES FERNÁNDEZ, Graciano. *La gran sacristía del templo de San Agustín*. Sanmarti y CIA, CIA. Impresores, Lima MCMXLIV.

²⁵ LOHMANN VILLENA, Guillermo. “Noticias inéditas para ilustrar la Historia de las bellas artes en Lima durante el siglo XVI y XVII”, en: *Revista Histórica*, Tomo XIII, Lima, Perú, 1940, p. 16.

²⁶ BARRIGA, Víctor M. *El templo de la Merced de Lima*, Arequipa, 1944.

²⁷ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Artífices en el Virreinato del Perú*. Imprenta Torres Aguirre, S. A., Lima Perú, 1945.

adorno interno de los templos que el propio Harth-Terré había recopilado en sus propias investigaciones. El referido investigador en una parte de su libro, presentó dos obras escultóricas de autoría conocida gracias a las investigaciones de archivo: La cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima y la sillería del mismo templo. Del estudio de ambos trabajos escultóricos, el autor concluye que existe una evolución de formas rígidas y clásicas, contenidas en las tallas figurativas de la cajonería (c.1608), a formas más naturales y dinámicas, en las figuras de la sillería (c. 1626-1632), en un corto periodo de tiempo, dentro del primer tercio del siglo XVII. El libro es un documento importante puesto que, además de su valor historiográfico, presenta una interesante cantidad de fuentes de archivo, aunque someros y a veces no bien citadas las referencias.

Por su parte, Vargas Ugarte ofreció una obra monumental que llevó por título *Ensayo de un diccionario de Artífices Coloniales de la América Meridional*, editado en 1947, en donde el autor dio cuenta de un importante número de artífices de diversos géneros, activos en el virreinato del Perú en los siglos XVI al XIX, algunos de ellos ya conocidos, pero la gran mayoría ignorados por la historiografía de la época. *Ensayo* es considerada como una obra de obligada consulta pues proporciona información de archivo aún inédita. El autor, como es habitual entre estos investigadores de mediados de siglo XX, no proporciona sus fuentes con rigor científico.

En 1949 Harold Wethey publicó *Colonial Architecture and sculpture in Peru*, que contiene información dispersa sobre obras y artífices durante el virreinato peruano. El autor, además de ordenar la información publicada sobre la escultura virreinal en Lima, hasta entonces, ofreció comentarios estilísticos sobre las formas plásticas propias del elenco escultórico conocido por los investigadores a finales de la década del 40, y también llamó la atención sobre piezas que no habían sido estudiadas como las sillerías del convento de Santo Domingo y la de San Agustín, y el grupo escultórico de la sagrada familia de la Catedral de Lima. Del análisis formal de estos trabajos escultóricos, el autor concluye que durante el primer cuarto del siglo XVII la escultura en Lima había evolucionado hacia el naturalismo, opinión que Harth Terré había ofrecido de manera similar en sus *Artífices*.

Transcurrieron algunos años hasta la publicación de un breve ensayo sobre *El renacimiento en la audiencia de Charcas: Hernandez Galván y el maestro de Ancoraimas*²⁸, por los esposos Mesa-Gisbert, en 1959, en el que dieron a conocer la personalidad artística de Gómez Hernández Galván, atribuyéndole un retablo de tipología renacentista conservado en Chuquisaca, Bolivia. Esto contribuyó al conocimiento de las corrientes artísticas aceptadas en la ciudad de Lima a finales del siglo XVI, ya que el mismo artífice, Gómez Hernández Galván, hacia 1580, había ejecutado nada menos que el retablo mayor de la iglesia Catedral de Lima y contratado años después para trabajar en la sillería de coro de la misma iglesia. Este último mobiliario eclesiástico fue sustituido por otro hecho por Pedro de Noguera hacia 1626 lo que significó para los Mesa Gisbert “...un hecho sintomático de un cambio de gusto, con el consiguiente deseo de renovar no sólo las obras, sino las personas que las hicieron”²⁹.

La publicación del artículo “*Retablos limeños en el siglo XVI*”³⁰ por Harth Terré fue una importante contribución al conocimiento del desarrollo de la ensambladura en Lima en el citado siglo. En aquel estudio el autor, a partir de la revisión y análisis de documentos relacionados al levantamiento de retablos en Lima y diferentes provincias del Virreinato, percibe la convivencia de estilos añejos o arcaicos con estilos contemporáneos o avanzados. El autor añade puntualmente “... Sin duda que esos estilos añejos irán agostándose poco a poco ante el gran empuje barroco el cual domina más la arquitectura que la escultura, pero aun a fines del siglo XVI parecen todos estos gustos ejercer su influencia con igual atracción y vigor”³¹.

Un año después, en 1960, el investigador Enrique Marco Dorta publicó la documentación completa relacionada a la hechura de la sillería de coro de la Catedral de Lima, conservada en el Archivo General de Indias (AGI), en un capítulo de su obra *Fuentes para la Historia hispano americano*³². Del análisis de los referidos documentos, Marco Dorta concluyó que

²⁸ MESA, José de y Teresa GISBERT. “El Renacimiento en la Audiencia de Charcas”, en: *Anales de IAA*, Bs. As., 1959.

²⁹ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Op. Cit.*, p. 60.

³⁰ HARTH-TERRE, Emilio. “Retablos limeños del siglo XVI”, en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, T. XXIII, 1: 1-42. Lima, 1959.

³¹ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, pp. 135-136.

³² MARCO DORTA, Enrique. “La sillería de coro de la catedral de Lima y sus Artífices”, en: *Fuentes para la Historia hispano americano*. 2 vols. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, II: 88-108 y

fueron tres los escultores que intervinieron en la hechura de la sillería, estos son: Pedro de Noguera, Luis Ortiz de Vargas y Martín Alonso de Mesa³³. Además argumenta que el autor de la traza de la sillería habría sido el maestro Ortiz de Vargas aunque no es concluyente en este caso. Esta tesis planteada sobre la autoría tanto del referido mueble clerical como del autor del diseño o traza fue aceptada por los estudiosos de la escultura colonial y repetida en sus propios trabajos de investigación³⁴.

En el año 1961 Harth Terré profundizó en las investigaciones en torno a la sillería de coro del convento de San Agustín, que había sido puesto de relieve ya por Harold Wetthey. Harth Terré mencionó por primera vez el nombre de Juan García Salguero, artífice mexicano que recibió importantes encargos como la intervención en la dicha sillería agustina y la culminación del retablo mayor de la iglesia del monasterio de la Concepción, tal como hace constar en su testamento, transcrito por el autor³⁵. Por la importancia de las obras encargadas al escultor, el citado autor considera que hacia 1629, cuando fallece, era ya muy conocido y vigente en el gusto limeño³⁶.

En 1977 se editó *Escultores españoles en el virreinato del Perú*, escrito por el arquitecto Emilio Harth Terré³⁷ en el año 1955, para un concurso anual promovido por la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid, trabajo de investigación que ganó el primer premio. En este ensayo el autor evitó teorizar sobre una evolución cronológica y formal de la escultura virreinal, principalmente por los escasos ejemplos escultóricos identificados; sin embargo, hizo hincapié sobre una fragmentación en la unidad de estilo en el caso limeño. No obstante, a partir de los estudios que hace de la cajonería y la sillería catedralicias vislumbra una lenta evolución a formas naturalistas desde principios del siglo XVII a la tercera década de dicho siglo, que ya había citado en sus trabajos anteriores.

257-296. El investigador Rubén Vargas Ugarte descubrió la citada documentación años atrás en el AGI, ver: VARGAS UGARTE, Rubén. *Manuscritos peruanos del Archivo de Indias*. Lima, 1938, tomo II, p. 145.

³³ Esta tesis está superada, ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII pp. 221-268.

³⁴ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII, en: *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de crédito del Perú, 1991, pp. 100-106.

³⁵ HARTH-TERRÉ, Emilio. "Juan García Salguero, Un criollo de México escultor en Lima", en: *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, México, 1961, n° 30.

³⁶ Antonio San Cristóbal ha encontrado varios documentos posterior a 1629 firmados por el artífice mexicano. Ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas sillerías corales limeñas", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, 1984, n° 6 pp. 77.

³⁷ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977.

El investigador Antonio San Cristóbal publicó un importante artículo en 1981 llamado *Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral*³⁸, en el que dio a conocer diversos documentos inéditos referentes a dicha obra, y con los cuales demostró que el único artífice director de dicha tarea fue Pedro de Noguera. En este artículo el investigador planteó que con la sillería coral culminó una “...etapa fecunda de actividad escultórica ejercida durante las dos primeras décadas del siglo XVII...”³⁹, luego de la cual según se desprende de los comentarios del citado investigador la escultura entró en una etapa de repetición mecánica de las fórmulas, sin aportes en originalidad. Así, un valioso artículo con documentos inéditos abrió varias posibilidades en el campo de la investigación de la escultura virreinal, especialmente en aquel periodo posterior a la sillería coral. Dio nombres de posibles colaboradores de Pedro de Noguera para la hechura de la sillería, planteó la influencia que ejerció la sillería como trabajo de ensambladura en la arquitectura peruana, y otros interesantes planteamientos. Es decir, este artículo hizo progresar la investigación en torno a la escultura virreinal limeña de la primera mitad del siglo XVII, ya que llamó la atención en un periodo poco estudiado hasta el momento.

Un importante catálogo de esculturas de características sevillanas conservadas en su mayoría en los templos limeños fue elaborado por Héctor Schenone y publicado hacia 1982 bajo el título de *La escultura sevillana en Lima*⁴⁰. Aquí el autor vierte sus opiniones de manera puntual sobre algunas piezas escultóricas, y realiza propuestas de atribución, de acuerdo a las investigaciones de análisis formal que realizó en esta ciudad. Un importante trabajo si se toma en cuenta que hasta entonces no se había hecho un trabajo de catalogación y ejercicio de atribución al elenco escultórico conservado en las iglesias limeñas, con la documentación de archivo publicada⁴¹. Para el autor la escultura en Lima había degenerado en la repetición de modelos sevillanos hacia mediados del siglo XVII, cuando ya los más destacados representantes de la escultura de influencia sevillana habían desaparecido o migrado a otras regiones.

³⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981, pp. 221-268.

³⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Op. Cit.*, p. 234.

⁴⁰ SCHENONE, Hector. "La escultura sevillana en Lima", en: *Arte y Arqueología* 8-9, 1982-83, La Paz, Bolivia, 1982-1983, pp. 115-121.

⁴¹ Un trabajo similar lo publicó en 1961, pero atañe solo al siglo XVI: SCHENONE, Héctor. "Esculturas españolas en el Perú", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas*. Num. 14, Buenos Aires, 1961, pp. 58-72.

En 1983 se publicó la tesis doctoral de José Chichizola bajo el título de *El manierismo en Lima*⁴². En este estudio el autor considera el periodo que va desde mediados del siglo XVI hasta el primer tercio del siglo XVII, un periodo de producción escultórica de tendencia manierista que evoluciona hacia un naturalismo de origen sevillano. Para el autor, dentro de esta etapa se gestó una escuela escultórica limeña cuyos fundamentos no fueron expuestos. Sin embargo precisa claramente que “...en Lima y en la figura de Pedro de Noguera y los artistas de su círculo está el paso del Manierismo al Barroco, de la sillería de coro de la Catedral de Lima, 1624-1628 más o menos, a la cajonería de la sacristía de la iglesia de San Agustín, obra de Diego de Medina en 1643”.⁴³

Un trabajo que se ocupó de la labor de un artífice en concreto fue publicado en 1984, bajo el título de *Una escultura de Francisco Bejarano*⁴⁴. Jaime Mariazza Foy, autor del referido estudio, a través de la consulta de documentos de época, planteó la existencia de una escultura tallada por el hasta entonces reconocido pintor y grabador Fray Francisco Bejarano, talla que forma parte del conjunto de santos que decoran la cajonería de la sacristía de la iglesia del convento de San Agustín. La citada escultura representa a San Antonino rey de Apnea, la cual es descrita brevemente por el investigador. Debido al manejo de fuentes de primera mano, una tentativa identificación y una breve descripción formal de la talla, este artículo ofreció una propuesta de investigación de análisis antes que de síntesis, metodología esta última generalizada entre los autores de la época.

El investigador Antonio San Cristóbal publicó un artículo de interés en 1984 titulado *Algunas sillerías Corales limeñas*⁴⁵. En este artículo se estudió al artífice Asensio de Salas y su participación en la escena artística limeña a través de la realización de dos obras de sillería posterior a 1650, tales como la de La Recoleta de Nuestra Señora de Guía y Copacabana de San Agustín, hoy desaparecida (1648); y la del Monasterio de Santa Catalina de Siena (1662), conservada en el mismo templo; que incluimos en esta exposición pues evidencian el contexto escultórico limeño en cuanto a la ausencia de tallas o figuras de

⁴² CHICHIZOLA, José. *Ob. Cit.*, 1983.

⁴³ CHICHIZOLA, José. *Op. Cit.*, p. 161.

⁴⁴ MARIAZZA FOY, Jaime. "Una escultura de Francisco Bejarano", en: *El Comercio*, Diciembre 9, 1984, p. C12

⁴⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas sillerías corales limeñas", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, nº 6, 1984, pp. 71-100.

santos en los trabajos del artífice citado. Asimismo, el referido autor sostuvo que luego de la obra de la sillería de la Catedral de Lima surgió una generación de artífices que ejercieron únicamente el arte de ensamblar retablos pero que no practicaban la escultura en bulto. Estos datos sugieren la preeminencia del retablo y su técnica sobre la actividad escultórica a mediados del siglo XVII⁴⁶.

Dos años más tarde un nuevo artículo de Antonio San Cristóbal, esta vez dedicado a *La cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima*⁴⁷, permitió conocer algunos documentos inéditos sobre dicho mueble litúrgico en los que se confirma como autor al artífice Juan Martínez de Arrona hacia 1608 y una intervención posterior en el mismo mueble de Martín Alonso de Mesa hacia 1618.

En 1987, Bernales Ballesteros publicó un estudio bajo el título “El virreinato del Sur: Perú y Bolivia (II)”, que formó parte del libro *Historia del Arte Hispanoamericano* 2⁴⁸. En dicho trabajo Bernales ensayó una clasificación de la escultura en Lima desde el siglo XVI al XVIII, la cual retomó algunos años después en 1991. Propuso la existencia de una escuela de Lima entre 1620 a 1670, aproximadamente, cuyos fundamentos se encuentran en la influencia que ejerció Martínez Montañés en el Perú a través de sus obras enviadas y de los artífices emigrados a Lima identificados con el maestro sevillano; además, refirió que podría cerrar el ciclo de la escuela de Lima la trayectoria de Asensio de Salas (1637-1669). Luego de este periodo, último tercio del siglo XVII, para el autor “... *lentamente se fueron diluyendo las formas de la época del realismo por la búsqueda de efectos dinámicos. Es frecuente observar que en este proceso fue perdiendo terreno la anterior preocupación por buscar imágenes con rostros expresivos, con la ansiedad característica del barroco primero por otros impasibles, casi estereotipados, pero compuestos los cuerpos con afanes de movimiento en sus posturas y ropajes de volados paños*”⁴⁹

⁴⁶ Esto ya lo decía el mismo autor en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981, p. 234.

⁴⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima", en: *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 1986-87, n° 14.

⁴⁸ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. El virreinato del Sur: Perú y Bolivia (II), en: *Historia del Arte Hispanoamericano* 2, siglos XVI- XVIII, Madrid, Alhambra, 1987.

⁴⁹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, pp. 313-315.

Algunos años después el mismo autor publicó su ensayo *La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII* incluido en el libro *La escultura en el Perú*⁵⁰, publicado por el Banco de Crédito. En este ensayo se sistematizó los datos históricos de la escultura virreinal en Lima desde sus orígenes hasta el siglo XVIII. Sin embargo como el mismo autor señaló, no se corroboró la información que ofrecía la historiografía conocida del tema en los archivos limeños *de forma intensa*, de modo que su lectura requiere una nueva comprobación de los hechos. El aporte más significativo del libro radica en el ofrecimiento de un esquema histórico de la escultura limeña, el cual consideramos como referencia para el desarrollo de nuestro trabajo, y en las excelentes imágenes, indispensable para el conocimiento de los especialistas.

El investigador Rafael Ramos Sosa redactó un breve estudio titulado *La pervivencia del manierismo en Lima: El motivo ornamental de la sillería del Monasterio de Santa Catalina (1662)*⁵¹. La ejecución de la referida sillería estuvo a cargo del artífice Asensio de Salas, quien decoró los respaldares de las sillas del mueble clerical con tallas ornamentales de identificación manierista. Según el autor “...tras el primer tercio del siglo XVII donde la escultura llega a su esplendor, parece abandonarse la calidad en el trabajo de la imagen y florece el tallado decorativo de la madera”⁵². El mismo estudioso publicó un documento inédito que informa sobre el *examen del ensamblador y carpintero Salas* hacia 1640, lo que nos sugirió el oficio artístico del maestro logroñés.

Al año siguiente el referido autor dio a conocer un documento de época que le sirvió para atribuir la sillería dominica al arquitecto y escultor Juan Martínez de Arrona, refaccionada posteriormente, en diversos sectores. Su trabajo fue publicado en 1995 con el título *La sillería coral de Santo Domingo de Lima*⁵³. Más allá de las importantes pesquisas que realizó sobre el mueble litúrgico anotadas en su artículo, Ramos Sosa sugirió la utilización

⁵⁰ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII, en: *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de crédito del Perú, 1991, pp. 1-134.

⁵¹ RAMOS SOSA, Rafael. "La pervivencia del manierismo en Lima: El motivo ornamental de la sillería del Monasterio de Santa Catalina (1662)", en: *El arte español en épocas de transición*. Vol I, león/Actas IX Congreso español de Historia del arte. Comité español de Historia del Arte Universidad de León. Departamento de patrimonio histórica-artístico y de la cultura escrita Área de Historia del Arte. Tomo I. León 29 setiembre a 2 de octubre de 1992.

⁵² RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 445.

⁵³ RAMOS SOSA, Rafael. "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en: *Archivo Español de Arte*, nº 271, Madrid, 1995.

de los grabados como fuente de inspiración en la sillería dominica (circa 1603), particularmente en el caso de la talla de San José con el Niño, conservado en el mismo mueble clerical. De esta manera, se reflexionó sobre la influencia de las estampas y grabados en las series hagiográficas que presentan los muebles litúrgicos virreinales en Lima.

Antonio San Cristóbal publicó en 1996 dos trabajos sobre el tema que estudiamos. El primero de ellos es un esclarecedor estudio sobre la situación metodológica de las investigaciones en torno a la escultura colonial peruana, publicado con el nombre de *La escultura virreinal en Lima*⁵⁴. El autor comentó en términos críticos el ensayo de Bernal Ballesteros, redactado cinco años antes, titulado *La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII*. San Cristóbal pone de relieve esta obra por su sistematización de la información “...conforme a un esquema histórico distribuido en períodos cronológicos diferenciados según las características estilísticas y temáticas de la escultura virreinal”⁵⁵; y por otra parte agrega que es un estudio que refleja muy bien la metodología empleada por su autor consistente en la síntesis e interpretación estudiadas vigentes en la fecha. La parte más relevante de la crítica de San Cristóbal es cuando a través de las investigaciones de los documentos de archivo descalifica algunos datos propuestos por los investigadores para una historia de la escultura en el Perú. Por este camino de análisis documental realiza algunas interesantes atribuciones sin realizar juicios artísticos.

El segundo trabajo es el libro *La Catedral de Lima: Estudios y documentos*⁵⁶, estudio que refleja el interés de su autor en reseñar las variantes que la Catedral de Lima presentó en su evolución formal y espacial desde el siglo XVI hasta el XIX. Reunió también artículos precedentes publicados por él y nuevos trabajos sobre algunas de las manifestaciones de la escultura virreinal que, junto con el estudio de la arquitectura catedralicia, ofrecieron una obra documentada y científica, sin precedentes en la historiografía peruana del arte virreinal limeño. En esta publicación el citado autor reiteró la propuesta de identificación que hizo en otras oportunidades de dos obras escultóricas a Pedro Muñoz de Alvarado; estas son: La

⁵⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequillao*, revista de historia, arte y sociedad, Lima nº 10, 1996, año V, pp. 21-42.

⁵⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Op. Cit.*, p. 24.

⁵⁶ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996.

Sagrada Familia, actualmente en la Catedral limeña, y La Santísima Trinidad, en la iglesia del convento de la Merced⁵⁷.

Sobre la biografía y personalidad artística de Juan Martínez de Arrona, Rafael Ramos Sosa ofreció un interesante estudio *Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1635)*⁵⁸, en el año 1996, donde actualizó y amplió la información histórica referida al autor de la cajonería y diseñador de la portada de la Catedral de Lima. Asimismo, realizó un examen formal de la única obra atribuida a su mano hasta entonces, la ya mencionada cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima (1608). De esta manera el autor lo adscribe a un manierismo tardío, de probable formación castellana, aunque señala que no se puede matizar más su estilo por falta de obras atribuidas a su mano⁵⁹.

En 1998 el investigador Antonio San Cristóbal contribuyó al conocimiento de la trayectoria de Martín Alonso de Mesa con la publicación del artículo *Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción*⁶⁰. Este documento constituye un aporte valioso en varios aspectos. Primero, el investigador realizó un compendio de sus propias tesis relacionadas a la actividad del escultor Mesa en las cuales había hecho algunas propuestas de identificación de obras con la producción del referido maestro. Luego estudió el caso del retablo mayor del monasterio de la Concepción, que fuera iniciado por Alonso de Mesa y concluido por Juan García Salguero. En este artículo San Cristóbal atribuyó a ambos escultores las siete tablas de la historia de la Virgen María que se conservan en el museo Arzobispal de Lima, sin establecer cuales pertenecerían a cada autor, y sólo a Juan García Salguero la talla de cuatro bultos de santos: Santa Clara, Santa Catalina de Alejandría, San Francisco y Santo Domingo, hoy en la Catedral de Lima. San Cristóbal sugiere un examen formal de las citadas tablas de la Concepción para identificar cuáles son

⁵⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, 1996, pp. 433 y 437. El autor propuso la identificación del grupo de la Sagrada Familia como obra de Pedro Muñoz de Alvarado, anteriormente en: "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequillo*, revista de historia, arte y sociedad, Lima n° 10, 1996, año V, p. 35. El relieve de la Trinidad, en la Merced, lo identificó como obra del mismo maestro Muñoz en: "Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros", en: *Revista del Archivo General de la nación*, n° 7, Lima, 1984, p. 187.

⁵⁸ RAMOS SOSA, Rafael. "Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1635)", en: *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América*. (Vitoria, 1994). El País Vasco y el Nuevo Mundo, Vitoria, 1996, pp. 567-577.

⁵⁹ En realidad, este estudio fue redactado en el año 1994, antes de que el propio autor atribuyera la sillería dominica al maestro Arrona.

⁶⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima n° 17, 1998, pp. 91-130.

de Mesa y cuáles de Salguero; también recomienda comparar los santos de la sillería catedralicia con los cuatro santos atribuidos a Salguero. Así, el autor legitima el método de análisis formal en los estudios comparativos de la escultura colonial siempre y cuando se fundamente dicho análisis en investigaciones documentales previas que certifiquen, efectivamente, el origen de las piezas estudiadas.

Justamente, una de las tesis del investigador San Cristóbal que atribuye algunas figuras escultóricas al maestro Martín Alonso de Mesa fue publicado al final del referido año en un artículo titulado *La Iglesia del Monasterio de la Santísima Trinidad*⁶¹, donde ofreció principalmente datos documentales sobre aspectos constructivos de dicho recinto religioso. En un apartado de dicho estudio el investigador se ocupó del retablo mayor y concluyó que de las figuras escultóricas que ornaban dicho retablo se conservan actualmente dos esculturas en bulto que representan a San Bernardo y San Benito y un relieve que representa la Santísima Trinidad, todos tallados por Alonso de Mesa. El autor emitió un comentario crítico sobre las dos figuras en bulto cuando refiere que ambas “...*lucen en toda su galanura el empaque manierista de los movimientos contrastantes de equilibrio inestable, y la ampulosidad de las blancas vestiduras monacales*”⁶²

Rafael Ramos Sosa publicó dos importantes estudios en el año 2000. En el primero, titulado *Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador*⁶³, el autor brindó un panorama parcial, pero interesante, de la actividad artística del maestro sevillano, desde principios del siglo XVII (1602) hasta poco antes de su muerte (1625), con datos históricos publicados que actualizó y otros inéditos, acompañados de breves descripciones de las obras concertadas. Se ocupó también del elenco escultórico atribuido a Mesa que lo amplía con atribuciones propias. Para Ramos Sosa el escultor Martín Alonso es un *artista de transición entre el renacimiento y primer barroco*⁶⁴.

⁶¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La Iglesia del Monasterio de la Santísima Trinidad", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 18, 1998, pp. 123-151.

⁶² SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 137.

⁶³ RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, n° 8, 2000, pp. 45-63.

⁶⁴ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 60.

El segundo trabajo se publicó bajo el título *El escultor Bernardo de Robles y Lorenzana en el Perú (1644-1670)*⁶⁵, en el que indagó sobre la actividad artística del citado escultor en el virreinato del Perú e identificó prudentemente ciertas obras que le atribuye con fundamento documental y previos estudios de analogía formal. El artículo dio mayor claridad en cuanto al avance de las tendencias naturalistas entre los escultores de Lima. Este momento es el antecedente de épocas de mayor dramatismo formal y conceptual a mediados del siglo XVII, cuyo mejor exponente fue Bernardo de Robles y Lorenzana, activo en la ciudad de los Reyes desde 1646⁶⁶. Para Ramos Sosa este escultor “...puede convertirse en una de las claves de la escultura peruana del seiscientos”⁶⁷.

Antonio San Cristóbal en un trabajo que permite conocer la trayectoria de la arquitectura limeña a partir de la Iglesia agustina, como es *La Iglesia y el convento de San Agustín de Lima*⁶⁸, editado en el año 2001, propone algunas tesis relacionadas a las obras escultóricas realizadas para el citado templo, basándose en los documentos de archivo. Así, atribuye algunas piezas como son las figuras en bulto del crucificado del altar mayor, Santa Mónica, Santo Tomás de Villanueva, Nuestra Señora de la Gracia y el Ecce Homo al escultor Martín Alonso de Mesa, y un San Miguel arcángel a Luis Ortiz de Vargas. Propone también como autor principal de la sillería agustina (1620-1628) a Pedro de Noguera, con intervención complementaria de otros maestros⁶⁹. Finalmente, con base en documentos de archivo el investigador San Cristóbal estima que en la cajonería de la sacristía, la cual exhibe actualmente 35 esculturas de santos en bulto, hay dieciocho imágenes talladas por el escultor salmantino Bernardo de Robles y Lorenzana, a mediados del siglo XVII (circa 1650) pero no precisa cuáles correspondería a dicho escultor, tarea que deja a los expertos en los análisis estilísticos de escultura.

El investigador Ramos Sosa presentó en el año 2003 dos importantes artículos, *Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima*

⁶⁵ RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor Bernardo de Robles y Lorenzana", en: Ada OLAYA. *Homenaje al RP Dr. Antonio San Cristóbal*, Lima, 2000, pp. 405-438.

⁶⁶ RAMOS SOSA, Rafael. *Op. Cit.*, p. 409.

⁶⁷ RAMOS SOSA, Rafael. *Op. Cit.*, p. 407.

⁶⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001.

⁶⁹ Estos son, el escultor criollo mexicano Juan García Salguero y el escultor sevillano Luis de Espíndola.

(1623) y otras noticias⁷⁰. En este artículo el autor publicó un documento inédito que informa sobre el convenio entre el escultor Alonso de Mesa y la Catedral de Lima para la ejecución en bulto del santo patrón de dicho templo. Identificó la obra concertada con la imagen de San Juan Evangelista de la capilla de Santa Ana en la Catedral limeña. Realizó un análisis formal, de composición y de iconografía de la figura en cuestión. Finalmente presentó una lista de datos históricos que informan sobre la actividad artística de Alonso de Mesa, acompañados de breves descripciones sobre las obras concertadas, y algunas atribuciones fundamentadas en estudios de semejanza formal. Esta breve monografía constituyó un modelo de investigación en el campo de la historia de la escultura limeña, más allá de los importantes ejemplos precedentes⁷¹.

El segundo artículo publicado se tituló “*Reflexiones y Noticias sobre escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII*”⁷², en el que además de presentar dos retablos de tipología renacentista andinos (Huancayo-Perú), dados a conocer por anteriores autores⁷³, estudia la obra de Francisco Tito Yupanqui, a través del cual incide en un aspecto de la producción escultórica americana, como es la técnica del maguey y sus cultores en el virreinato del Perú a finales del siglo XVI. El tema de este estudio complementa muy bien la producción escultórica del mismo periodo y su desarrollo posterior, puesto que de acuerdo al autor, describiendo formalmente *La Virgen de Copacabana* (1583) de Tito Yupanqui, refiere “... Una característica desapercibida es la suave papada y pliegue bajo la barbilla que puede interpretarse como un destello en la evolución posterior (ya en 1583) de la escultura, hacia una progresiva y acentuada

⁷⁰ RAMOS SOSA, Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, pp. 181-206.

⁷¹ Para el caso peruano el más remoto ejemplo está en: VARGAS UGARTE, Rubén. "El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes", en: *Mercurio Peruano*, año XVII, diciembre, n° 189, p. 626 y 629, aquí el autor sugiere la identificación de las tablas de la Vida de la Virgen con la obra concertada con Juan García Salguero. Posteriormente los casos más relevantes son: HARTH-TERRÉ, Emilio. "Juan García Salguero, Un criollo de México escultor en Lima", en: *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, México n° 30, 1961, pp. 69-90. Aquí el arquitecto atribuye algunos relieves de la sillería agustina a Juan García Salguero. RAMOS SOSA, Rafael. "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en: *Archivo Español de Arte*, n° 271, Madrid, 1995; "El escultor Bernardo de Robles y Lorenzana en el Perú (1644-1670)", en: *Ada OLAYA. Homenaje al RP Dr. Antonio San Cristóbal*, Lima, 2000. En el primer trabajo, el investigador atribuye algunos relieves de la sillería dominica a Juan Martínez de Arrona, en el segundo trabajo mencionado identifica y atribuye algunas piezas de escultura a Bernardo de Robles y Lorenzana.

⁷² RAMOS SOSA, Rafael. "Reflexiones y noticias sobre Escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII", en: *Barroco andino: memoria del I Encuentro internacional*, La Paz; Viceministerio de cultura, 2003, pp. 247-256.

⁷³ WETHEY, Harold. *Ob. Cit.*, p. 211, lámina 306.

humanización de la imagen (comparada con la idealización coetánea en otras esculturas españolas)”⁷⁴.

El referido autor ofreció en el año 2004 dos importantes trabajos. El primero, cuyo título fue *La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera*, formó parte del libro *La Basílica Catedral de Lima*⁷⁵, editado por el Banco de Crédito del Perú. Este trabajo ofreció un panorama del arte de la ensambladura y escultura en la Catedral de Lima desde los orígenes del templo hasta el siglo XX con base en la información documental de época y sobre todo al elenco artístico contenido en el dicho recinto. Hay varios aspectos que debemos rescatar del ensayo en cuestión, mencionaremos las más resaltantes. En primer lugar, el autor propone una metodología basada “... en el conocimiento y obligado análisis formal de las obras, sus artífices y circunstancias temporales”⁷⁶. Esta base científica ayudaría por un lado a la apreciación del contexto del producto artístico, en términos de su concepción, emisión y recepción, y por otro al estudio de su iconografía, implicaciones simbólicas e iconológicas. Por otro lado se estructuró el panorama presentado en los periodos histórico-artísticos peruanos, de tal manera que resaltó los factores que influyeron en su desarrollo. Se utilizó una vez más el término “escuela de Lima”, que no había sido considerado en los estudios de escultura limeña desde el ensayo de Bernal Ballesteros, en 1991; Ramos Sosa hizo referencia a una fecha precisa, el año 1619, momento en que se inicia “...la consolidación del lenguaje retabístico y escultórico plenamente barroco en la ciudad... con la llegada de una nueva generación de artistas hispalenses signados definitivamente por el arte montañésino”, más adelante menciona “...Entre los arquitectos de retablos y escultores que llegaron fue sin duda Pedro de Noguera el que señaló la pauta y dominó el panorama artístico en las siguientes décadas con la concurrencia creciente de ensambladores y escultores locales que tomaron el relevo generacional desde 1640-50 (Tomás de Aguilar, Mateo de Tovar, etc.)”⁷⁷. Finalmente debemos mencionar un dato

⁷⁴ RAMOS SOSA, Rafael. *Op. Cit.*, p. 249

⁷⁵ RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, pp. 113-167.

⁷⁶ RAMOS SOSA, Rafael. *Op. Cit.*, 113.

⁷⁷ RAMOS SOSA, Rafael. *Op. Cit.*, 132. El escultor utiliza el término de La escuela limeña, para titular su estudio de la escultura y ensambladura a partir de la sillería catedralicia. Los apartados del ensayo llevan por títulos: El amable idealismo del Renacimiento; La terminación de la catedral y los preparativos para la consagración en 1625: las obras de Arrona y Mesa; Martínez Montañés en la Catedral de Lima: “al vivo” y “al natural”; la escuela limeña: la obra de Pedro de noguera y la aparición del Barroco en la ciudad. Los

significativo referido a Pedro Muñoz de Alvarado que es señalado como un escultor ajeno a la plástica de Pedro de Noguera⁷⁸ según análisis del grupo escultórico de la Sagrada Familia que se le atribuye⁷⁹. Se planteó la hipótesis de que este artífice tenga vínculos con las influencias formales de la escuela castellana⁸⁰.

El segundo trabajo presentado ese año por el referido autor fue *Nuevas Noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú*⁸¹. Aquí el investigador amplía la información biográfica del escultor salmantino y da a conocer algunas obras que asigna a su gubia, a través del examen formal. El conocimiento de las características del lenguaje plástico usado por el maestro Pérez de Robles es importante pues tuvo una significativa participación en la escena artística limeña a mediados del siglo XVII, por no hablar de su actividad en la ciudad de Arequipa y, posiblemente, en Ayacucho. Sin embargo, en cuanto a Lima, quedaba por investigar la labor escultórica local posterior a la migración de los artífices postores de la sillería catedralicia “... Sería muy interesante saber quién pudo sustituir a estos artífices en los comedios del siglo XVII. Por estas fechas ya había bastantes artistas locales que seguramente seguirían estas tradiciones plásticas con interpretaciones nuevas y personales que esperemos puedan identificarse y valorar.”⁸².

El historiador Luis Eduardo Wuffarden escribió un significativo ensayo titulado *Escultura, retablos e imaginería en el Virreinato*⁸³, publicado en el año 2005, en el que expuso de manera muy clara un sucinto panorama de la imaginería virreinal peruana, desde sus orígenes hasta la reforma neoclásica (XVIII). Dividió la producción escultórica en los siguientes apartados cronológicos: orígenes; los maestros italianos; la evolución al realismo; esplendor de las sillerías corales; escuelas regionales e imagineros indígenas; triunfo del churrigueresco; renovación de la imaginería limeña; apertura hacia el rococó; la

retablos-sepulcros del siglo XVIII; un punto de inflexión: la reinauguración de la catedral de 1755; “mirar con razón”: la obra de Matías Maestro y el arzobispo González de la Reguera; La radical remodelación de José Castañón, 1896-1898; el siglo y la revitalización del templo.

⁷⁸ RAMOS SOSA, Rafael. *Op. Cit.*, p. 140.

⁷⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequillo*, revista de historia, arte y sociedad, Lima n° 10, 1996, año V, p. 35.

⁸⁰ RAMOS SOSA, Rafael. *Op. Cit.*, p. 146.

⁸¹ RAMOS SOSA, Rafael. "Nuevas Noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú", en: *Revista del departamento de Historia del Arte*, n° 17, 2004, pp. 453-464.

⁸² RAMOS SOSA, Rafael. *Op. Cit.*, p. 454

⁸³ WUFFARDEN, Luis Eduardo. "Escultura, retablos e imaginería en el Virreinato", en: *Perú: indígena y virreinal*, 2005, pp. 88-95.

reforma neoclásica; y la persistencia de las tradiciones regionales andinas. En el ítem *la evolución al realismo*, el autor pone de relieve las piezas importadas del taller del maestro Martínez Montañés a Lima, y la activa participación en esta ciudad de entalladores andaluces, factores que impulsaron el surgimiento de la escuela escultórica limeña. En ese sentido, es sugerente que la exposición del autor apenas haya dicho algo sobre la actividad escultórica local de esa escuela limeña en los años que siguieron a la construcción de la sillería catedralicia, y prosiga la misma desde mediados del siglo XVII, con la mención de los maestros españoles Asensio de Salas y Bernardo de Robles y Lorenzana, activos principalmente en la segunda mitad del mismo siglo, con lo que se confirmó lo poco conocido de la trayectoria desplegada por los escultores locales en el segundo cuarto del siglo XVII, salvo la referencia, apuntada por Wuffarden, a Pedro Muñoz de Alvarado y a su grupo escultórico de la Sagrada Familia (1634).

La aparición del artículo *El cabildo Catedral de Lima: Gustos Artísticos de una Élite intelectual (1600-1630)*⁸⁴, en el año 2005, por Ramos Sosa, es un llamado de atención sobre este grupo institucional, durante el primer tercio del siglo XVII, cuyos miembros, según el autor, llegaron a influir en los asuntos artísticos por la formación y cargos privilegiados que poseían en la sociedad colonial. Su estudio pues, aportaría al estudio de las artes como “...medio de ayudar a explicar la evolución artística en la Catedral y la ciudad de Lima”⁸⁵.

Para el año 2007, ya existía un interesante grupo de esculturas identificadas tanto documental y estilísticamente como pertenecientes al primer tercio del siglo XVII. Un trabajo que recoge estas contribuciones fue presentado por Rafael Ramos Sosa en su ensayo titulado *La Obra del Escultor Pedro de Noguera: Promotores y Gusto Artístico en la Catedral de Lima*⁸⁶, donde menciona y describe puntualmente algunas piezas escultóricas, en su aspecto exterior, iconográfico e inclusive iconológico, confeccionados dentro del

⁸⁴ RAMOS SOSA, Rafael. "El Cabildo Catedral de Lima: los Gustos Artísticos de una Élite Intelectual (1600-1630)", en: *Jornadas de Investigación Sobre las Élités Urbanas en Hispanoamérica y el Caribe*. Sevilla. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2005.

⁸⁵ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 397

⁸⁶ RAMOS SOSA, Rafael. "La Obra del Escultor Pedro de Noguera: Promotores y Gusto Artístico en la Catedral de Lima", en: *Nuevas Perspectivas Críticas Sobre Historia de la Escultura Sevillana*. Sevilla, España, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Vol. 1, 2007, pp. 109-118.

referido periodo⁸⁷ por los artífices de mayor jerarquía en la ciudad de Lima, caso de Juan Martínez de Arrona, Martín Alonso de Mesa y Pedro de Noguera. La mención a dichas obras tuvo el propósito de presentar de manera general la tendencia y avance de formas naturalistas de identificación sevillana en la escultura limeña, dentro del referido periodo. Por otro lado, se informó sobre el papel histórico del cabildo limeño en la ejecución de las obras de la sillería catedralicia. De esta manera se hizo hincapié en la influencia que ejerció el cabildo conformado por un grupo de intelectuales, que solían ser entendidos en asuntos artísticos, en el contexto americano.

El referido investigador publicó en el año 2010 otros dos importantes trabajos. El primero está relacionado a un escultor montañésino que trabajó en Lima, *Notas Sobre el Escultor Gaspar de la Cueva en Lima, 1621-1628*⁸⁸. Aquí da noticias biográficas inéditas del escultor Cueva, durante su estancia en Lima, y además le atribuye una figura escultórica a su mano, la Virgen con el Niño que se conserva en el convento de Santo Domingo. Por otro lado, el autor señaló una tendencia a la humanización en las tallas limeñas, presente ya en los relieves de la sillería catedralicia⁸⁹, acorde a la cultura devocional limeña, propensa a una relación más sentimental con los santos-imágenes de su veneración. Esto mismo hace constatar en la referida imagen de la Virgen, atribuida al citado Cueva.

En el segundo trabajo, titulado *Corrientes artísticas en la Escultura Limeña. Nuevas Obras y artistas: 1580-1610*⁹⁰, el autor trató de identificar y sistematizar las diferentes corrientes artísticas que se instalaron en la ciudad de Lima dentro del periodo del siglo XVI, caso de la castellana, italiana e hispalense. Para ello presentó un catálogo de piezas que atribuyó a

⁸⁷ Se nombran las siguientes obras: La sillería de Santo Domingo (1602-1603), in situ, de Arrona; Los relieves y esculturas del retablo mayor del Monasterio de la Concepción, hoy en la catedral, de Alonso de Mesa y Juan García Salguero (1618-1629); el San Juan Evangelista, hoy en la catedral, de Mesa (1623); y finalmente la sillería de la catedral (1626-1632), hoy en el presbiterio del templo, de Pedro de Noguera.

⁸⁸ RAMOS SOSA, Rafael. “Notas Sobre el Escultor Gaspar de la Cueva en Lima, 1621-1628”, en: *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. Sevilla, España. Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Dpto. de Hª del Arte de la Universidad de Sevilla. Vol. 2. 2010, pag. 513-524

⁸⁹ RAMOS SOSA, Rafael. *Op. Cit.*, pp. 519-520. En anteriores trabajos sugiere lo mismo. Para el caso de Bernardo Pérez de Robles, ver: “El escultor Bernardo de Robles y Lorenzana en el Perú (1644-1670)”, en: Ada OLAYA. *Homenaje al RP Dr. Antonio San Cristóbal*, Lima, 2000, pp. 425-426; y para el caso de Pedro de Noguera, ver: “La Obra del Escultor Pedro de Noguera: Promotores y Gusto Artístico en la Catedral de Lima”, en: *Nuevas Perspectivas Críticas Sobre Historia de la Escultura Sevillana*. Sevilla, España, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Vol. 1, 2007, p. 118.

⁹⁰ RAMOS SOSA, Rafael. “Corrientes artísticas en la Escultura Limeña. Nuevas Obras y artistas: 1580-1610”, en: *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, 2010, pp. 589-500.

artífices del periodo en cuestión, piezas que proceden preferentemente de iglesias menores, caso de las parroquias de la Magdalena, de Surco y Ate. De esta manera el autor dirigió la atención en el estudio de dichas dependencias, que había sido olvidado por los investigadores de arte colonial, que se habían concentrado en el estudio de las iglesias mayores y su repertorio artístico. Además se hizo hincapié en la producción local y su trascendencia en la escena escultórica peruana.

CAPÍTULO I

Escultura limeña del siglo XVI.

1.1 *Antecedentes hispanos*

Como sabemos, España ejerció su dominio en el territorio peruano, en la política, economía y en lo social, luego de la conquista hispana. Las manifestaciones artísticas que han perdurado a la fecha, reflejan la influencia española en las diferentes regiones del Perú. En Lima, este influjo se observa en la escultura desde muy temprano, a mediados del siglo XVI. Por ello creemos conveniente conocer aunque sea brevemente las características formales de la escultura practicada en España en esa época.

Conocido es el influjo italiano en la estatuaria hispana durante el siglo XVI, sobre todo la obra del artista más influyente en dicho siglo, el pintor, escultor y arquitecto florentino Miguel Ángel Buonarroti (Caprese, 1475- Roma 1564)⁹¹. Este maestro evolucionó en sus trabajos de modelos de cuidada proporción anatómica, y figuras equilibradas, características generales de sus obras tempranas, a la creación de tipos humanos de alteradas proporciones anatómicas, definidos por la línea y movimiento, en una etapa intermedia, y en una etapa posterior definidos por el volumen plástico⁹².

La obra de Miguel Ángel, tanto sus obras de juventud como las de madurez, captó la atención de los artistas no sólo contemporáneos sino también de las siguientes generaciones tanto de Italia como del resto de Europa⁹³, especialmente España, en mayor o menor medida, donde inspiró a tres generaciones distintas de escultores hispanos⁹⁴. Como escultor, sus obras tempranas como *La piedad* o *el David*, resultan paradigmáticas de sus ideales artísticos, donde se aprecia su gusto clásico por las composiciones equilibradas⁹⁵, sobre

⁹¹ GOMEZ MORENO, Maria Elena. *Breve historia de la Escultura española*, Misiones de arte, 1º edición, Madrid, 1935, p. 51.

⁹² CHARLES DE TOLNAY. *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*. Alianza Forma, Madrid, España, tercera impresión, 1999, pp. 18, 47-48.

⁹³ CHARLES DE TOLNAY. *Ibid.*, p. 47.

⁹⁴ KUBLER, George y Martín Soria. *Art and Architecture in Spain and Portugal 1580 to 1800*. Penguin Books, Baltimore- Maryland, p. 138.

⁹⁵ CHARLES DE TOLNAY. *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto*. Alianza Forma, Madrid, España, tercera impresión, 1999, p. 16.

todo la última que “... *puede considerarse una síntesis de los ideales del renacimiento florentino. En la precisión de sus rasgos anatómicos se advierte el espíritu científico de investigación de los florentinos...*”⁹⁶. A partir de 1520, en los trabajos que realiza para la capilla de los Médicis, las figuras esculpidas adquieren formas más esbeltas y presentan mayor movimiento del cuerpo en un sentido armonioso, “... *rasgos especialmente visibles en las figuras de la Virgen y Giuliano*”⁹⁷, en la referida capilla. Hacia 1534 en Roma, ciudad donde se establece finalmente, la producción escultórica del maestro florentino ya no se define por la esbeltez de las figuras, ni movimiento cadencioso, sino por el volumen plástico de las esculturas “... *el cambio queda patente en... Raquel y Lía... de la tumba de Julio II...*”⁹⁸. La obra de Miguel Ángel era considerada la encarnación de un ideal artístico a seguir y según Charles de Tolnay “... *a partir de 1540, el arte europeo se vuelve miguelangelesco.*”⁹⁹. Ahora bien, los escultores españoles a comienzos del siglo XVI fueron influenciados progresivamente por el arte italiano mediante tres vías principalmente: las obras importadas desde Italia; escultores italianos que trabajaron en España; y los escultores españoles que recibieron una formación en los talleres italianos. En cuanto a la primera vía, se sabe de algunas tallas de Miguel Ángel o los Robbia con destino a Sevilla¹⁰⁰. En cuanto a la segunda vía, artistas italianos como Domenico Fancelli, Jacobo Florentino y Pietro Torrigiani, entre otros, introdujeron las formas vigentes en su país a la península ibérica, a principios del siglo XVI; estos maestros trabajaron principalmente para familias importantes como los Mendoza y los Fonseca, familias de nobles “*que fue la principal protectora del arte italiano de nuestro suelo*”¹⁰¹. Finalmente la tercera vía de contacto la establecen los propios españoles que se formaron en Italia y traen las novedades artísticas aprendidas a su país de origen; los más importantes son: Bartolomé Ordoñez¹⁰²,

⁹⁶ *Ibid.*, p. 18.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 41.

⁹⁸ CHARLES DE TOLNAY. *Ibid.*, pp. 47-48.

⁹⁹ CHARLES DE TOLNAY. *Ibid.*, pp. 47.

¹⁰⁰ Según referencias de María Elena Gómez Moreno el propio Miguel Ángel realizó la talla de un San Juanito para la región castellana, y los Robbia enviaron un retablo a Sevilla, ver: GOMEZ MORENO, María Elena. *Ob.*, *Cit.*, p. 55.

¹⁰¹ GOMEZ MORENO, María Elena. *Ob.*, *Cit.*, p. 51.

¹⁰² KUBLER, George y Martín Soria. *Ob. Cit.*, p. 127.

Diego de Siloé y Alonso Berruguete, este último artista es considerado el escultor más influyente en España, en el siglo XVI¹⁰³.

En general se puede afirmar que hubo al principio del referido siglo un desarrollo escultórico español principalmente en dos regiones de la península ibérica, señaladas por María Elena Gómez-Moreno “...*Dos grupos principales se señalan en el desarrollo de nuestra escultura del Renacimiento: el de Levante y Aragón, que arranca de Forment, y el de Castilla, iniciado por Felipe de Borgoña, que destaca figuras como Ordoñez, Siloé y Berruguete, y origina un nuevo núcleo, el último en fecha, en Andalucía*”¹⁰⁴.

Este desarrollo se caracterizó por la incorporación de las fórmulas italianas en los trabajos de los escultores españoles ya desde los primeros años del referido siglo; los escultores más importantes de este periodo fueron: Bartolomé Ordoñez y Diego de Siloé, ambos naturales de Burgos, España, quienes asimilaron el arte italiano al contexto español¹⁰⁵. Burgos ya era un centro artístico importante a finales del siglo XV, donde actuaba Gil de Siloé, natural de Amberes, cuyas obras escultóricas se caracterizaban por su fina decoración y el realismo, de procedencia flamenca. Su hijo Diego (Burgos, 1495-1563), formado en Italia, retorna a Burgos donde trabaja, ya en el siglo XVI, bajo los nuevos conceptos formales adquiridos en los talleres italianos. Junto con Bartolomé Ordoñez (Burgos, ca.1480- Carrara, 1520), muerto prematuramente, estos escultores burgaleses son los máximos representantes del Renacimiento escultórico español¹⁰⁶, ya que a las obras que produjeron ambos bajo las nuevas formas italianas, que se caracterizaba por la claridad compositiva y dominio técnico de las formas, le impregnaron la espiritualidad religiosa de tradición española¹⁰⁷. Sin embargo, en el trabajo de ambos maestros también se ha sugerido la existencia, aún leve, del estilo venidero: el Manierismo¹⁰⁸, ya en el primer cuarto del siglo XVI.

La obra escultórica de Alonso Berruguete (Paredes de Nava, 1490- Toledo, 1561) presenta claros aspectos formales anticlásicos, como por ejemplo el canon alargado y cuerpos

¹⁰³ AZCARATE Y RISTORI, José María. *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*. Publicaciones del colegio de España, Salamanca, 1988, p. 78.

¹⁰⁴ GOMEZ MORENO, María Elena. *Ob. Cit.*, p. 53.

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 58.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 60.

¹⁰⁷ KUBLER, George y Martín Soria. *Ob. Cit.*, p. 128.

¹⁰⁸ *Ibid.*, p. 130.

enjutos, además de teatralidad corporal y dramatismo en los rostros, los cuales configuran modelos humanos que expresan profunda angustia y dolor espirituales¹⁰⁹. Así, a este maestro se le considera el primer representante español del periodo manierista, que influyó en los escultores contemporáneos y en las generaciones siguientes en España, en el siglo XVI. La gran importancia de Berruguete, en el desarrollo de la escultura española, radica en la formación en sus talleres de escultores castellanos que fundamentaron posteriormente las bases de la escuela andaluza, como es el caso de Isidro Villoldo, Diego Pesquera, Diego Velasco y Juan Bautista Vázquez, el viejo¹¹⁰, escultor castellano que a su vez formó a una generación de maestros andaluces, denominados por los historiadores del arte español como los premontañesinos.

Efectivamente, Juan Bautista Vázquez (Salamanca, 1525- Badajoz, 1589) es considerado el artista más talentoso del grupo de maestros de Castilla que introdujeron la tradición escultórica castellana a Sevilla, tradición que fue renovada por la influencia de los trabajos finales de Miguel Ángel¹¹¹. Así, se cree que Vázquez conoció la obra romana del maestro florentino, y además se piensa que se formó con Alonso Berruguete en Toledo¹¹². Pues bien, este artista salmantino se establece en Sevilla y en torno a él crea la escuela sevillana que se desarrolló a lo largo de la primera mitad del siglo XVII¹¹³. Lo más destacable de este artista fue el naturalismo con que concibió sus modelos escultóricos, bajo cuyo concepto nacería una modalidad artística¹¹⁴ que definió posteriormente a la escuela andaluza cuyo representante máximo fue el escultor Juan Martínez Montañés, quien representó la transición del Manierismo al Barroco¹¹⁵.

1.2 La escultura limeña en el siglo XVI. Los comienzos

De acuerdo a las investigaciones realizadas por el historiador Bernales Ballesteros el ejemplo escultórico más antiguo que tenemos a la vista en la ciudad de Lima, es la imagen

¹⁰⁹ *Ibid.*, p. 134.

¹¹⁰ AZCARATE Y RISTORI, José María. *Ob. Cit.*, p. 78.

¹¹¹ KUBLER, George y Martín Soria. *Ob. Cit.*, p. 138.

¹¹² ESTELLA MARCOS, Margarita. *Juan Bautista Vázquez, el viejo en Castilla y América*, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1990, 22.

¹¹³ GOMEZ MORENO, María Elena. *Ob. Cit.*, p. 72.

¹¹⁴ HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Iconografía hispalense en la Virgen-Madre en la escultura renacentista*, Separata de "Archivo hispalense" N° 3 y 4, Sevilla, 1944, p. 27.

¹¹⁵ KUBLER, George y Martín Soria. *Ob. Cit.*, p. 147.

de *La Virgen de la Anunciación* o de *la Evangelización*¹¹⁶, fechada a mediados del siglo XVI, actualmente ubicada en el retablo de la capilla de la Concepción en la Catedral limeña (Fig. 1). Según el citado historiador, esta imagen guarda relación con el estilo de Roque de Balduque, escultor de origen flamenco, activo en Sevilla-España en el segundo tercio del referido siglo¹¹⁷.

Bernales afirma que la escultura de la Virgen de la Evangelización es una obra enviada desde Sevilla por Balduque hacia 1551-1554; y además, “... *pertenece a ese primer grupo de efigies marianas que señala el Profesor Hernández Díaz y que mejor armonizan con la sensibilidad flamenca del autor*”¹¹⁸. Posteriormente y luego de ser restaurada la imagen¹¹⁹ el investigador Rafael Ramos Sosa se ha referido a ella reafirmando la identificación propuesta por Bernales¹²⁰.

La referida efigie es de tamaño natural; se presenta de pie y en posición frontal, mirando al espectador. Viste túnica, velo y manto. En su brazo izquierdo sostiene al Niño Jesús y en la mano derecha una flor. La Virgen se yergue en contraposto, observable mejor en el perfil derecho de la figura mariana, donde la pierna flexionada queda insinuada bajo la túnica y manto que le cubren hasta los pies. Por el lado izquierdo de la efigie la ropa cae más recta, aunque sin dejar de insinuar la túnica parte de la anatomía de la Virgen, y sin que el manto deje de ondular suavemente; el busto queda ceñido por el velo que cubre la cabeza de María, sin casi dejar ver su cabellera. El Niño Jesús se recuesta sentado sobre el brazo de su madre, y gira el torso en posición frontal al espectador. En su mano izquierda sostiene una bola coronada con una cruz, y con la otra hace una señal. Viste una túnica corta ceñida al cuerpo mediante un cinto y al igual que María, mira al frente con mayor gesticulación en el rostro.

La frontalidad compositiva y el verticalismo de los drapeados, son atenuados tanto por el contraposto de la figura, como por los dobleces naturales que adoptan en general los

¹¹⁶ Como se sabe el Papa Juan Pablo II la Bautizó con el nombre de la Virgen de la Evangelización en la década de los 80s.

¹¹⁷ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Escultura de Roque de Balduque y su círculo de Andalucía y América”, en: *Anuario Estudios Americanos XXXII*, t. XXXIV, año 1977, pp. 349-371.

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 364.

¹¹⁹ El estado anterior a su restauración puede verse en: *Ibid.*, Lámina 6.

¹²⁰ RAMOS SOSA, Rafael. “La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera”, en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, pp. 113-169.

paños. En cuanto a este carácter naturalista en el tallado de las prendas, nótese incluso el fino drapeado ceñido sobre el torso de María (Fig. 2), respecto de la tela de la túnica y manto, de mayor volumen. El tratamiento del ovalado rostro de María es esquemático, ya que el labrado del rostro se reduce a las facciones importantes, ojos, nariz y boca, y no hay matices alrededor de ellas (Fig. 3). En cuanto al Niño, la forzada frontalidad por el torso girado hacia el espectador, es moderado por el movimiento de las piernas, brazos y la inclinación de la cabeza.

Bernales dio a conocer además otro simulacro mariano relacionado al trabajo de Balduque, se trata de la virgen del Rosario, que ostenta la capilla de la misma advocación en la iglesia de Santo Domingo de Lima (Fig. 4). De acuerdo a las investigaciones del citado autor la imagen mariana fue encargada por frailes de la orden dominica y traída a la ciudad de los Reyes hacia el año 1559.¹²¹ Para Bernales esta imagen de la Virgen guarda relación formal con otros ejemplos similares, que se adscriben a la producción del maestro flamenco en España¹²². Esta identificación ha sido aceptada posteriormente por los historiadores del arte¹²³. La escultura de la Virgen es de tamaño natural, y la vemos de pie en posición frontal, de cara al espectador. Lleva túnica, manto y velo. Sobre su brazo izquierdo sostiene al Niño Jesús y en la mano derecha, un emblema. María adopta un ligero contraposto, visto mejor por el costado derecho de la imagen por el movimiento de la pierna flexionada, bajo la túnica, y la inclinación de la cabeza. Por el lado izquierdo de la efigie los drapeados de la túnica y manto caen más rectamente. El velo ciñe el torso, trasluciendo el busto femenino, y le cubre la cabeza, casi sin dejar ver la cabellera. El Niño se apoya en posición sedente sobre el brazo izquierdo de su madre; en la mano derecha sostiene una bola rematada en una cruz, y con la mano derecha hace una señal.

La caída recta de la túnica y manto, y el velo que enmarca la cabeza y se ciñe al busto de la Virgen del Rosario (Fig. 5), se corresponde con lo visto en la imagen de la Virgen de la

¹²¹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 365.

¹²² Caso de la Virgen de la Cabeza, de la parroquia de san Vicente, o la de la Virgen de la Gracia en la Iglesia de San Agustín de Marchena, en Sevilla, obras del círculo de Roque de Balduque, según Hernández Díaz, Ver: HERNÁNDEZ DÍAZ, José. Iconografía hispalense de la Virgen María en la escultura renacentista. "Archivo hispalense", 1944, pp. 23-24, Fig. 19-22. La relación lo hace Ballesteros: BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 365.

¹²³ WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Ob. Cit.*, p. 89; RAMOS SOSA, Rafael. Corrientes artísticas en la Escultura Limeña. Nuevas Obras y artistas: 1580-1610, en: *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, 2010, p.489.

Evangelización, aunque el drapeado del manto de la primera, visto en el perfil derecho de la figura, resulta más movido, y con menor disposición a la frontalidad que en la otra efigie. En la escultura mariana dominica, el rostro se ladea un poco más, y la figura sedente del Niño Jesús se presenta en posición de tres cuartos en perfil izquierdo; detalles que restan el aspecto frontal de la pieza. El rostro de María, de tratamiento esquemático en las facciones, luce más perfilado, y con un leve rictus, por las comisuras labiales un poco levantadas (Fig. 6).

Eduardo Wuffarden puntualiza sobre las dos comentadas imágenes marianas de Balduque lo siguiente “... *Ambas piezas muestran las maneras características de este maestro, entremezclando rasgos del naturalismo renacentista con acentos arcaizantes de estirpe gótica que confirman la procedencia nórdica del artista*”¹²⁴. Estas dos figuras marianas de Roque de Balduque no se consideran las únicas que el dicho escultor envió a las Indias, se sabe documentalmente de al menos un grupo de relieves que se embarcaron de Sevilla al Virreinato del Perú¹²⁵, las cuales no han sido identificadas hasta ahora o están irremediabilmente perdidas. En todo caso, la presencia de estas dos figuras marianas en Lima a mediados del siglo XVI permitió a los escultores en Lima conocer la propuesta artística del referido maestro y tal vez, algunos de ellos, imitar esos modelos en estas tierras, más aún cuando no se descubren hasta ahora personalidades artísticas importantes activos en la ciudad de los Reyes, ni obras importantes en los tempranos años del Virreinato¹²⁶.

Ahora presentamos, de acuerdo a la tesis planteada por el arquitecto Emilio Harth Terré, el primer ejemplo escultórico tallado en Lima que se conoce hasta ahora, atribuido a un escultor español con residencia en Lima entre los años 1558-1565, Alonso Gómez¹²⁷. Se trata de una tabla de considerable tamaño tallada en bajo relieve y policromada que representa la Adoración de los pastores (1558-1560), conservada en el museo de la Catedral de Lima, en el tránsito de la iglesia a la sacristía (Fig. 7). En la zona central de la representación vemos a María, vestida con túnica, manto y velo, en posición frontal y con

¹²⁴ WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Ob. Cit.*, p. 89.

¹²⁵ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 367.

¹²⁶ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 367; "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII, en: *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de crédito del Perú, 1991, p. 29.

¹²⁷ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977, pp. 61-67.

las manos juntas, mirando al espectador, delante del recién nacido Niño Jesús, desnudo y dispuesto horizontalmente, echado sobre un cesto, lleno de paños. Alrededor de ellos se distribuyen los demás personajes en planos superpuestos, san José, los pastores, un buey y un burro. En la zona superior de la tabla escultórica vuelan niños alados desnudos, sosteniendo una filacteria. El conjunto está enmarcado por recios pilares estriados con sus respectivos entablamentos, a ambos lados de la tabla. La composición frontal, cerrada y simétrica en *La Adoración* se atenúa en algunos detalles como por ejemplo en la postura en perfil de algunos personajes, como en san José y el pastor en la zona inferior; la representación lejana de los dos pastores, que miran fuera de la escena principal, en el lado izquierdo de la tabla; y la representación más disgregada de los personajes en el lado izquierdo del relieve escultórico, respecto del lado opuesto, mejor agrupados, e inclusive interactuando entre ellos. Queremos llamar la atención en el tratamiento del rostro de María, con un sentido de mayor volumen de las facciones, de mayores detalles en el labrado de los párpados de los ojos y los labios más carnosos (Fig. 8), diferente a la propuesta contemporánea de Roque de Balduque.

Relacionado también a Balduque, aunque solo por analogía formal, tenemos un *Crucificado* situado en la baranda del coro alto del convento de San Francisco de Lima. Se desconoce su ubicación original, pero se cree que es una obra importada en la primera mitad del siglo XVI¹²⁸. El historiador Bernales Ballesteros lo vincula, con cautela, con el círculo del escultor Roque de Balduque¹²⁹. Este *Crucificado* (Fig. 9) es de tamaño casi natural, clavado a tres clavos a una cruz labrada, los brazos descuelgan un poco, y las rodillas se flexionan de manera pronunciada. La cabeza de Cristo se ladea sobre su costado derecho y parte del pelo cae sobre el hombro del mismo lado. La anatomía de Jesús es magra, la musculatura y estructura ósea están resaltadas; el rostro luce las mejillas hundidas, pómulos altos, y los ojos y boca entreabiertos, con la exposición de parte de la dentadura de arriba (Fig. 10). Lleva un paño ceñido a la cadera y corona de espinas; se acentúa el dramatismo en la

¹²⁸ SCHENONE, Héctor. *Ob. Cit.*, p. 64.

¹²⁹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Escultura de Roque de Balduque y su círculo de Andalucía y América”, en: *Anuario Estudios Americanos XXXII, T. XXXIV*, 1977, pp. 368-369.

disposición de la corona de espinas, ya que algunas de las púas se incrustan en la frente del personaje¹³⁰.

Estos son los ejemplos documentados e identificados que proceden de un periodo que los investigadores de la escultura colonial peruana han denominado “los comienzos” o “los orígenes”, que comprende desde el año 1535 hasta 1580¹³¹, aproximadamente. Los autores señalan que durante estos años el virreinato peruano era un escenario poco propicio para la realización de tareas artísticas o de instalación de talleres de arte debido a la inestabilidad política derivada de las pugnas de poder entre pizarristas y almagristas en el Perú¹³². En general es un periodo que ofrece pocos ejemplos escultóricos y la documentación de época publicada es muy poca, lo que hace imposible brindar un panorama con nombres y fechas concretos que ayuden a entender mejor el proceso de la escultura limeña en esta fase.

1.2.1 *La etapa del Manierismo*

Lima fue un importante centro de demanda artística a finales del siglo XVI si consideramos los significativos encargos escultóricos que se negociaron desde los principales talleres sevillanos como el de Juan Bautista Vázquez, el viejo, escultor que “... *puede considerarse como cabeza de la escuela [sevillana] por la interpretación manierista que efectúa del legado artístico de Miguel Ángel, emparentado a su vez con Berruguete*”¹³³, así como la presencia de artistas de diferentes regiones europeas, principalmente de España, en la ciudad capital. Los investigadores consideran que este periodo comprende desde 1580, aproximadamente, hasta 1610, etapa que Bernal Ballesteros ha denominado *La etapa del manierismo*¹³⁴, y que Ramos Sosa prudentemente se ha referido a ella como “... *La etapa del asentamiento definitivo del virreinato en todos los ámbitos, entre 1580 y 1610... que en*

¹³⁰ Hay una gran semejanza formal entre este Cristo de San Francisco, por la magra anatomía y el rostro de expresión dramática con un Cristo de madera policromada del siglo XVI español, de colección particular en Madrid, España, recientemente estudiado y dado a conocer. Ver: TABAR ANITUA, Fernando. “Un Crucificado atribuible a Gabriel Joly”, en: *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la universidad del País Vasco*, s.e. s.p., 2011, pp. 121-128, Fig. 1-5 y 7-9.

¹³¹ BERNAL BALLESTEROS, Jorge. “La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII”, en: *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de crédito del Perú, 1991, p. 22; WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Ob. Cit.*, pp. 88-89.

¹³² BERNAL BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 25; RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 489.

¹³³ BERNAL BALLESTEROS, Jorge. El virreinato del Sur: Perú y Bolivia (II), en: *Historia del Arte Hispanoamericano 2, siglos XVI- XVIII*, Madrid, Alhambra, 1987, p. 299.

¹³⁴ BERNAL BALLESTEROS, Jorge. “La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII”, en: *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de crédito del Perú, 1991, p. 33; RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 489.

*términos generales podemos encuadrar en las formas del manierismo (no tanto en los conceptos teóricos del mismo)”*¹³⁵. Pues bien, los especialistas han catalogado no pocas obras de escultura como pertenecientes a este periodo, y, de acuerdo a sus observaciones, han distinguido tres corrientes artísticas importantes para el caso de Lima: la aportación italiana, la castellana y la hispalense¹³⁶, corrientes cuyo rasgo en común es la incorporación de las formas manieristas en sus modelos artísticos¹³⁷.

1.2.2 Corriente italiana

En el último cuarto del siglo XVI, arribaron al Perú los maestros pintores italianos Mateo Pérez de Alesio, Bernardo Bitti y Angelino Medoro. Se sabe que los dos últimos realizaron también obras escultóricas¹³⁸. Por lo pronto se ha dado a conocer dos grupos escultóricos que se relacionan con la plástica italiana¹³⁹, *El Ángel custodio* que se guarda en la iglesia de San Pedro, y *La Sagrada Familia*, expuesta en el museo Arzobispal limeño. Estas obras no han podido ser contextualizadas con fechas y autores concretos, ni han sido objetos de profundo estudio en su aspecto formal; sin embargo, se puede decir, como lo afirma el investigador Ramos Sosa, que su concepción plástica se relaciona con una clara estirpe italianizante, manifiesta en la obra pictórica de Bitti, que consiste en general en concebir a los personajes con posturas artificiales, rostros estilizados y vestiduras acartonadas.

De acuerdo a las investigaciones del doctor Ricardo Estabridis el grupo del Ángel custodio conservado en el retablo de las reliquias en el templo jesuita (Fig. 11), responde a un diseño de Bitti, pero ejecutado por Pedro de Vargas, natural de Córdoba, España, colaborador del

¹³⁵ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 489.

¹³⁶ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 489. Ramos Sosa incluye un cuarto aporte, el local, que se caracteriza por la técnica del maguey; sin embargo, esta técnica se desarrolla en las zona andinas del Alto Perú, especialmente. Ver: MESA, José de y Teresa GISBERT. *Escultura Virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972, p. 108.

¹³⁷ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 5.

¹³⁸ MESA, José de y Teresa Gisbert. *Historia de la pintura Cuzqueña*. Biblioteca peruana de cultura. Lima, 1982, pp. 63 y 79. RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 493.

¹³⁹ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, pp. 492-494.

maestro italiano, y las fechas aproximadas de su confección serían los años en que ambos artistas trabajaban en la iglesia de San Pedro, o sea, entre 1576-1582¹⁴⁰.

Para el citado autor, refiriéndose a la figura del ángel, el tratamiento de su anatomía “... *nos conduce a un manierismo tardío con incipiente naturalismo, sobre todo en brazos y piernas; sin embargo, al contemplar su cabeza observamos esos cabellos abundantes trabajados en mechones que se agitan en movimiento poco natural y enmarcan el típico rostro de forma ovalada, inclinado sobre un cuello estilizado, a la “maniera” de Bitti.*”¹⁴¹, más adelante el mismo autor señala “... *El acabado de las vestiduras del Ángel de la Guarda es similar a los de la técnica usada en la Virgen de Balduque, maestría que no debió desconocer el jesuita andaluz Pedro de Vargas, quien como hemos anotado, está registrado con Bitti en las obras de la iglesia de San Pedro, a fines del siglo XVI*”¹⁴².

La imagen del Ángel custodio, de tamaño mayor al natural, se encuentra de pie, con leve inclinación del cuerpo hacia su costado izquierdo, provocado por el avance de la pierna derecha, conservando la figura una posición frontal respecto del espectador. Viste botines y un traje ceñido a la cintura mediante peto. Tiene las alas a medio desplegar, la cabeza gacha, girada a su costado izquierdo, con la mirada hacia abajo; la mano derecha señala hacia arriba, y la palma de la mano izquierda la lleva hacia abajo.

No insistiremos en el parentesco estilístico de la escultura del Ángel con las formas italianizantes de la época, en particular con la obra de Bernardo Bitti, de conocida trayectoria en el Perú, ya que otros autores se han pronunciado al respecto¹⁴³. Solo queremos llamar la atención en el trazo lineal de las facciones de los labios y ojos del Ángel (Fig. 12) y ponerlo en relación con las que presenta las imágenes marianas de Balduque, aunque los rostros tengan diferentes tipologías.

En cuanto al segundo grupo, el de la Sagrada Familia, que se expone en el museo Arzobispal, procedente del templo de la Soledad de Lima (Fig. 13), casi no ha sido

¹⁴⁰ ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "El ángel custodio de las reliquias", en: *Arte actual*, n° 1. Lima, 1995, p. 35.

¹⁴¹ *Ibid.*, p. 35.

¹⁴² ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "El ángel custodio de las reliquias", en: *Arte actual*, n° 1. Lima, 1995, p. 37.

¹⁴³ ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *Ibid.*, pp. 34-37; RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 493.

estudiado, salvo los apuntes que realizaron Ricardo Estabridis y Rafael Ramos Sosa quien con mayor énfasis destacó su configuración de prototipo bittesco¹⁴⁴.

La figura de la Virgen (Fig. 14), de tamaño natural, se yergue en contraposto con la pierna izquierda delante de la pierna flexionada, y el torso girado hacia su costado izquierdo, con la cabeza gacha e inclinada al mismo lado. Los brazos se extienden hacia abajo, con la mano izquierda sujeta parte del amplio manto que lleva puesto, y la otra mano la extiende hacia el Niño Jesús, movimiento que proporciona mayor dinamismo a la composición. Lleva amplia túnica, que deja traslucir apenas el movimiento de las piernas, el referido manto y velo, el cual se anuda en la nuca y le cubre los hombros. En cuanto a la escultura del Niño Jesús (Fig. 15), es de tamaño natural, y presentado en acusado contraposto, con la cabeza ladeada y brazos en alto. Viste una túnica corta ceñida a su cuerpo, y sandalias.

Observamos en la efigie de María, un rostro más carnoso, y con mayor esmero en el labrado de los labios y sus comisuras; que en las anteriores versiones de la Virgen vistas. Además, visto de perfil, podremos observar mejor el detalle de la papada, como nota más naturalista (Figs. 16 y 17).

1.2.3 *Corriente castellana*

En 1580 un artífice cuya personalidad artística no está aún definida de forma segura, trabajó en el retablo mayor de la Catedral de Lima; nos referimos a Gómez Hernández Galván¹⁴⁵, cuya presencia está documentada tanto en Lima-Perú como en Chuquisaca-Bolivia. El referido retablo mayor que lucía la segunda Catedral limeña ya no existe; sin embargo, algo de su obra sobrevive en la iglesia de la Merced de la mencionada localidad boliviana, aunque desperdigado e incompleto, se trata de un retablo boliviano que según los estudios realizados por los investigadores Mesa-Gisbert fue realizado por Gómez

¹⁴⁴ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 494. El profesor Ricardo Estabridis dio a conocer el conjunto completo de la doble trinidad, El Niño Jesús, Dios Padre y el Espíritu Santo, incluida la Virgen María. ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "La Doble Trinidad en la iglesia de la Soledad", en: Belo Horizonte, 2006.

¹⁴⁵ La primera noticia sobre este obrador la da Harth-Terré, en: HARTH-TERRÉ, Emilio. "Retablos limeños del siglo XVI", en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, T. XXIII, 1: 1-42. Lima, 1959, p. 122; los historiadores José de Mesa y Teresa Gisbert ofrecen un estudio sobre la actividad artística de Gómez Hernández en Perú y Bolivia: MESA, J. DE- GISBERT, T. *Escultura Virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972, p. 51-58.

Hernández con la colaboración de Andrés Hernández en 1583¹⁴⁶. Los referidos historiadores consideran que el conjunto arquitectónico del dicho retablo está compuesto “...con un sentido muy clásico en todos sus aspectos. No hablemos de la arquitectura, pues es de un purismo excepcional. El conjunto tiende al cuadrado.... No hay ningún saliente ni nada que estorbe la tranquilidad de la proporción”¹⁴⁷. Los dichos investigadores afirman que Galván se habría encargado de la parte arquitectónica del retablo mercedario y Andrés Hernández de la parte escultórica¹⁴⁸. Esto es significativo para nosotros ya que el artífice en cuestión trabajó, como lo hemos referido, en el retablo mayor de la Catedral limeña donde, al menos como arquitecto de retablos, demostró su formación renacentista “... sin duda uno de los más destacados maestros renacentistas de todo el Perú”¹⁴⁹.

Años después consta en documentos la presencia nuevamente de Gómez Hernández Galván en Lima donde se le encargó en 1592 la ejecución de diez sillas para la sillería de coro de la Catedral con la colaboración esta vez de Álvaro Bautista de Guevara¹⁵⁰. Algunos investigadores consideran que los cuatro bajo relieves que decoran los muros laterales de la capilla de la Sagrada Familia en la Catedral formaron parte del referido mobiliario religioso, el cual posiblemente haya sido hecho por Galván¹⁵¹. En la actualidad se le atribuye al citado artífice tres de los cuatro relieves: San Miguel Arcángel, San Felipe y San Martín de Tours; el cuarto relieve representa a San Juan Bautista y se le adscribe a otro escultor. Sin embargo, no se ha descubierto hasta ahora el concierto de obra, o algún otro documento que respalde dicha atribución.

Las características formales que exhiben estos relieves ha hecho que las relacionen con la corriente castellana “... concretamente de la de Valladolid, y recuerdan las obras de

¹⁴⁶ MESA, José de y Teresa GISBERT. “El Renacimiento en la Audiencia de Charcas”, en: *Anales del IAA*, Bs. As., 1959, p. 53.

¹⁴⁷ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p. 59. En dicho análisis se incluye otro retablo de tipología similar al retablo mercedario, visto por los Mesa-Gisbert hacia 1959 en la capilla del baptisterio de la parroquia de San Lázaro, en Sucre-Bolivia, y que es atribuido por los investigadores a los Hernández.

¹⁴⁸ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p. 57.

¹⁴⁹ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p. 60.

¹⁵⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 440.

¹⁵¹ SCHENONE, Hector. *Ob. Cit.*, p. 62; MESA, José y Teresa GISBERT. *Escultura Virreinal en Bolivia*. La Paz, 1972, p. 57-58; RAMOS SOSA, Rafael. “La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera”, en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 117. Antonio San Cristóbal atribuye a Martín de Oviedo (ca. 1601-1610) dichos relieves; ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 440-447.

Berruguete y Pesquera”¹⁵²; aunque también se ha advertido un acento italiano en las posturas elegantes e inestables, en especial de los relieves de san Miguel y san Felipe que “... reflejan claros rasgos formales del manierismo de estirpe italiana vigente en el virreinato por aquellas décadas”¹⁵³. Galván, luego de su estancia en Lima vuelve a Potosí-Bolivia, donde trabajó hasta 1605, fecha en que se lo documenta por última vez¹⁵⁴.

El relieve de san Miguel arcángel (Fig. 18) muestra al santo, de tamaño menor al natural, de pie sobre un montículo, a modo de peana, en forzado movimiento del cuerpo que gira sobre sí mismo, relacionada a la figura serpentinata de aire manierista, aunque manteniéndose sobre el plano de la tabla, lo que confiere una forzada frontalidad a la imagen. El personaje viste faldellín, peto, capa, casco y borceguíes. El verticalismo de la figura, destacado por el formato del tablero, es acentuado por la posición que adoptan los atributos que porta el arcángel en ambas manos, la espada y la balanza. Destaca la anatomía pronunciada de las piernas y torso del personaje.

En la escena del relieve de san Martín de Tours (Fig. 19) vemos una apiñada composición, la cual se ajusta al formato del tablero, conformada por la figura del erguido santo, vestido con armadura, casco y empuñando un arma en la mano derecha, montando a caballo, representado en perfil derecho, a cuyos pies se aproxima un hombre con vestuario roto, hincado de rodillas sobre un montículo, quien nos da la espalda. El ritmo de la obra lo ofrece la atención puesta de parte del santo y el equino en el mendigo, los cuales vuelven sus rostros hacia este último quien, con los brazos abiertos y la cabeza en alto, recibe parte de la indumentaria del santo. El núcleo narrativo de la escena es el centro de la composición artística, por la rienda del caballo sujetada por el santo como contrapunto del brazo que empuña el arma, y los brazos abiertos del mendigo a modo de arco que cierran una composición circular que contiene a los referidos personajes (Fig. 20).

En el relieve del apóstol san Felipe (Fig. 21), vemos al santo anciano de tamaño menor al natural, de canon elongado, y ciertas partes desproporcionadas como las grandes manos y la reducida cabeza. Viste túnica y manto. Se encuentra de pie sobre un montículo, a modo de

¹⁵² MESA, José y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, 58. Estos autores estudian la obra de Galván en Bolivia, a quien le atribuyen el retablo de Ancoraimos- Bolivia, que presenta tablas escultóricas de tipología manierista.

¹⁵³ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 117.

¹⁵⁴ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, pp. 52-53.

peana, con el torso y cabeza girados a su costado derecho, con el hombro izquierdo de mayor relieve que el derecho, aunque el cuerpo está ajustado al plano del tablero escultórico; las piernas están cruzadas y los talones levantados, lo cual le da inestabilidad a la figura. El verticalismo de la efigie se acentúa por la cruz larga que agarra el santo y la apoya contra el suelo; el otro atributo es un libro que lo sostiene en la mano izquierda, sobre el muslo derecho. Los rasgos marcados del rostro de san Felipe y las manos y pies desnudos están labrados con detalles de realismo, resaltando la estructura ósea y tendones bajo la piel (Figs. 22 y 23).

El investigador Ramos Sosa dio a conocer un documento que relaciona con una escultura, la cual adscribe también a la corriente castellana. Se trata de la imagen de San Pedro (1589), conservada en el altar mayor de la parroquia Santa María Magdalena, en Pueblo Libre¹⁵⁵ (Fig. 24). El artífice que se haría cargo de la ejecución era Diego Sánchez, *pintor de imaginería*. El referido investigador, luego de un estudio formal realizado a dicha pieza, comenta que “... *Estilísticamente puede encuadrarse en las formas del manierismo, al margen de cualquier polémica conceptual que seguramente ni el artista ni el patrono debían conocer*”¹⁵⁶. La figura de San Pedro está de pie con la pierna izquierda llevada hacia atrás, sostiene un libro pegado a la cadera, y en la mano derecha muestra una llave, en alto. Viste túnica la cual se adhiere al torso, con algunos plegados curvos; encima lleva puesto un manto que le cubre el hombro y parte del brazo del lado izquierdo, da la vuelta por detrás del santo y lo cubre por delante, de manera que se trasluce la pierna derecha; los músculos del cuello están pronunciados (Fig. 25).

Existen algunas obras anónimas que han sido asignadas a la corriente castellana como un Cristo atado a la columna que se conserva en el monasterio de las Concepcionistas de Ñaña. Esta pieza ya había sido citada por Héctor Schenone en un artículo sobre esculturas del siglo XVI¹⁵⁷, y posteriormente dada a conocer por Ramos Sosa¹⁵⁸. Es una figura de bulto,

¹⁵⁵ RAMOS SOSA, Rafael. Corrientes artísticas en la Escultura Limeña. Nuevas Obras y artistas: 1580-1610. La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625), 2010, p. 491. Anteriores autores habían mencionado la existencia de esta pieza pero sin darla a conocer ni ofrecer estudios formales de la misma: SCHENONE, Héctor. "La escultura sevillana en Lima", en: *Arte y Arqueología* 8-9, La Paz, Bolivia, 1982-1983, p.65; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 46.

¹⁵⁶ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 491.

¹⁵⁷ SCHENONE, Héctor. "Esculturas españolas en el Perú", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas*. Núm. 14, Buenos Aires, 1961, pp. 61-62.

se presenta de pie con la pierna derecha flexionada y rezagada. Tiene una postura inestable y tensa, con una expresión de dramatismo en la contorsión del cuerpo y expresión del rostro¹⁵⁹.

Otras obras de autor desconocido son dos relieves uno de santa Inés y el otro de san Antonio Abad, que se encuentran en el convento de Santo Domingo, colgados en los muros de una habitación contigua al coro alto del dicho convento. Aunque ambos relieves ya fueron dados a conocer por Bernalles Ballesteros, quien los fecha en el siglo XVI, nosotros las ponemos en relación con la corriente castellana¹⁶⁰.

La figura de santa Inés (Fig. 26), de tamaño menor al natural, se presenta de pie con las manos entrelazadas sobre su pecho, cubierta solo por sus largos cabellos ondulados que la arropan casi por completo, trasluciendo su anatomía femenina, busto y caderas, las que se ladean hacia su costado derecho, correspondiendo el movimiento de su cabeza nimbada. Tiene el rostro de contorno cuadrangular, con detalles de naturalismo en el pronunciado mentón, labios carnosos, y fuerte cuello, aunque esquemático (Fig. 27).

El relieve de San Antonio Abad (Fig. 28) presenta al senil santo de tamaño menor al natural, de pie sobre un montículo, con el cuerpo encorvado hacia su costado derecho, las piernas orientadas al mismo lado, y la cabeza gacha. Viste túnica corta ceñida mediante un cinto, del cual cuelga unas cuentas rematada en una cruz, y capa con capucha. Con la mano derecha el santo aproxima un cráneo a su rostro, y en la otra mano sujeta una vara que la apoya contra el suelo. El tratamiento del rostro de facciones marcadas y arrugas en la piel, da un aspecto naturalista al relieve, cuyo rasgo se acentúa en los mórbidos pies desnudos por el hinchamiento de los nudillos de los dedos; aunque se observa también patrones decorativos en la hechura de la barba larga, por los largos mechones de pelo a modo de volutas (Figs. 29, 30)¹⁶¹.

¹⁵⁸ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, pp. 491-492.

¹⁵⁹ Intentamos verla pero no tuvimos acceso al interior del monasterio de la Concepción en Ñaña. Puede verse reproducida dicha escultura en RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 492.

¹⁶⁰ BERNALLES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, pp. 42, 43 y 46.

¹⁶¹ Nos llama la atención el diseño de la figura puesto que puede emparentarse con la imagen de San Antonio Abad del grabador flamenco Hieronymus Wierix (1548-1624), ver: PESSCA 286A, en: Almerindo Ojeda. *Project on the Engraving Sources Spanish Colonial Art* (PESSCA), URL: <http://colonialart.org>. (consulta: 12 de abril de 2015).

1.2.4 Corriente hispalense clasicista

En 1582 el escultor sevillano Juan Bautista Vázquez el Viejo envió un retablo para la capilla de la cofradía de la Virgen del Rosario del convento de Santo Domingo en Lima, con fecha del contrato en 21 de Enero del citado año¹⁶². El retablo ha desaparecido pero según las observaciones de los especialistas, el Cristo crucificado que se encuentra en el retablo que está frente a la “cripta sepulcral de los Agüero”, en la iglesia de Santo Domingo, podría ser obra de Vázquez (Fig. 31). La escultura de Cristo presenta a Jesús, de tamaño natural, crucificado a tres clavos a una gran cruz, con el pie izquierdo debajo del otro, el torso ladeado hacia su costado derecho, y la cabeza, con el rostro despejado, inclinada al mismo lado. Lleva paño anudado a la cadera y corona de espinas, de metódica estructura en su diseño. El rostro barbado y mortecino de Jesús, por los ojos hinchados y labios entreabiertos, luce sosegado (Fig. 32). Se destaca la intención verista en la representación de la anatomía, aunque idealizada, por el torso de condición más bien atlética, lo que no corresponde a un cuerpo inerte. Este último aspecto se relaciona, como sabemos, a un incipiente naturalismo aún sublimado, de raigambre sevillana, correspondiente a finales del siglo XVI, y que posteriormente avanzaría a un naturalismo de mayor dramatismo.

Recientemente el investigador Rafael Ramos Sosa ha puesto en relación con la época y taller del referido maestro Vázquez, un relieve de la Anunciación que se encuentra en un retablo ubicado en una de las esquinas del claustro principal del convento de Santo Domingo. Especialmente llamó la atención en el arcángel San Gabriel (Fig. 33), el cual, según el citado autor, *muestra a pesar de los repintes las formas de fines del XVI*. Así, menciona ciertas características propias de dicho siglo, como el recurso de los paños mojados *como medio de traducir la anatomía*, el rostro juvenil idealizado, y *como estilema definitorio, los dedos del pie muestran claramente esos modelos y formas vigentes a fines del XVI*¹⁶³. El Arcángel Gabriel, de tamaño natural, forma parte del relieve que representa la escena de la Anunciación, situándose en el lado derecho del tablero, con los pies suspendidos sobre nubes, como descendiendo del cielo, en posición de tres cuartos en perfil derecho, aunque ajustado el cuerpo al plano del relieve escultórico, lo que le confiere un

¹⁶² CHICHIZOLA, José. *Ob. Cit.*, p. 93.

¹⁶³ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 494.

carácter frontal a la figura, que es propio de esta época como hemos visto. Viste amplia túnica talar ceñida al cuerpo con correaje cruzado sobre el pecho. La mano derecha la posa sobre el muslo y la otra la levanta como para empezar a hablar a la Virgen. El rostro del arcángel, de contorno y facciones redondeadas, no gesticula (Fig. 34). La nota de mayor acercamiento al natural lo ofrece la hechura de los pies, por el ejercicio plástico en cada dedo (Fig. 35).

Asimismo, la “Virgen con el Niño” o *La Rectora*, que se guarda en la capilla del Instituto Riva Agüero, de la Universidad Católica del Perú, se ha relacionado con el taller del mencionado maestro Juan Bautista Vázquez (Fig. 36)¹⁶⁴. Esta escultura de medio bulto, incompleta en la parte posterior, representa a la Virgen madre, sentada contemplando al Niño Jesús de pie sobre su regazo. María, en posición de tres cuartos en perfil derecho, viste una túnica amplia, manto y velo, que insinúan ciertas partes de la anatomía bajo las prendas como las piernas y busto, donde se arremolina la tela en el pecho de la Virgen. El peinado clásico de raya en medio y de mechones ondeados que ostenta María puede verse bajo el velo. Bajo el brazo derecho sujeta un libro abierto sobre su muslo y en el otro sostiene a su hijo desnudo, quien se sujeta del cuello de María y se echa hacia atrás con el brazo extendido, de modo que su cuerpo exhibe una anatomía rolliza en las piernas y fuerte musculatura en los brazos y torso (Fig. 37).

Otro de los artífices influyentes en la escultura limeña en este periodo, según Bernalles Ballesteros, fue Jerónimo Hernández. El citado investigador considera que la imagen de un *Cristo sentado recogiendo sus vestiduras*, de la colección Prado del Museo de Arte de Lima (MALI) podría ser del referido maestro Hernández *dado el valiente tratamiento del desnudo —poco habitual en la escuela— y rasgos del rostro*, aunque esta atribución lo hace con prudencia¹⁶⁵. Ya el investigador Héctor Schenone había llamado la atención en esta pieza, de la cual destacó su *anatomía fuertemente modelada, justa y varonil*¹⁶⁶ (Fig. 38 y 39).

¹⁶⁴ SCHENONE, Héctor. *Ob. Cit.*, p. 60; BERNALLES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 36; WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Ob. Cit.*, p. 89.

¹⁶⁵ BERNALLES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 38.

¹⁶⁶ SCHENONE, Héctor. *Ob. Cit.*, p. 66.

En el retablo de la Contrición en la iglesia de San Pedro existe un Cristo crucificado que desde hace un buen tiempo se ha relacionado con la plástica de Martín de Oviedo, escultor que estudiaremos más adelante (Fig. 40). El investigador Héctor Schenone, primero señaló que el citado Cristo sería una talla cuyo autor debió formarse *en el último cuarto del siglo XVI*, luego advirtió ciertos puntos de contacto entre el dicho crucificado de la Contrición y el Cristo crucificado de El Arahal, imagen que fue labrada en el siglo XVI por Martín de Oviedo en Sevilla, según estudios del investigador Hernández Díaz, quien pudo estudiar e identificar el dicho crucificado del Arahal antes de que se perdiera irremediabilmente en la guerra civil española¹⁶⁷. Posteriormente el historiador Bernales Ballesteros se refirió acerca de las características plásticas del referido Cristo crucificado de la Contrición como *más acordes con las formas del manierismo de transición al realismo que las del posterior estilo que se impuso en la ciudad*¹⁶⁸.

En esta escultura vemos a Jesús de tamaño natural crucificado a cuatro clavos, con las piernas cruzadas, la izquierda sobre la derecha, el torso conserva una posición casi erguida, y la cabeza levemente se ladea a su costado derecho. Lleva paño anudado fuertemente a la cadera, y corona de espinas. Destaca la recia anatomía del cuerpo inerte de Jesús, quien además luce un semblante sereno (Fig. 41 y 42). La reposada postura, la cabellera de corte clásico, el labrado de la anatomía con detalles de venas, estructura ósea y músculos resaltados bajo la piel (Fig. 43), en nuestra opinión, están en relación más al estilo venidero, que a las formas precedentes del manierismo.

En el Monasterio de Copacabana en Lima se encuentra una escultura que representa a la Virgen con el Niño, conocida como la *Virgen de Copacabana*¹⁶⁹; su autor es el escultor Diego Rodríguez quien la ejecutó en 1589. La referida obra guarda relación con la producción sevillana que se consolidaba en una importante escuela en aquel entonces.

¹⁶⁷ SCHENONE, Héctor. "La escultura sevillana en Lima", en: *Arte y Arqueología* 8-9, La Paz, Bolivia, 1982-1983, p. 119; MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p. 95. El Cristo del Arahal fue la única pieza documentada e identificada como obra de Martín de Oviedo, MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p. 95.

¹⁶⁸ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 47.

¹⁶⁹ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 495.

Según la descripción de los expertos “... *su filiación es sevillana por el tratamiento del rostro y de las vestiduras*”¹⁷⁰.

Quedan otras esculturas anónimas de filiación hispalense dadas a conocer por los investigadores como el *Cristo de la Conquista*¹⁷¹, de la iglesia de la Merced y el *Cristo Resucitado*¹⁷², del convento de San Agustín.

En la escultura del Cristo de la Conquista (Fig. 44) observamos a Jesús crucificado, todavía agonizante, de tamaño menor al natural, fijado a cuatro clavos a una cruz labrada. Lleva un paño amarrado a la cadera mediante una cuerda, y corona de espinas. Las piernas de Jesús están cruzadas, la derecha sobre la izquierda, las caderas se ladean hacia el costado izquierdo de manera pronunciada, el torso mantiene la vertical de la figura forzosamente, y la cabeza está levantada con la mirada en el horizonte y labios entreabiertos, como irguiéndose para decir unas palabras (Fig. 45). El macilento cuerpo de Cristo, luce la estructura ósea pronunciada bajo la piel.

Con respecto a la escultura del Cristo resucitado de San Agustín (Fig. 46), es de tamaño menor al natural; Jesús, de piernas cortas y brazo derecho desproporcionado, se aploma en un irregular contraposto sobre peana; el torso y cabeza se mantienen erguidos; ambos brazos se extienden a los lados, uno hacia adelante en alto y el otro atrás hacia abajo, correspondiendo al movimiento de las piernas. Lleva paño de pureza. Destaca el labrado de detalles anatómicos como tendones, venas, estructura ósea y músculos resaltados bajo la piel del personaje, especialmente en los pies, piernas y torso. El rostro, de contorno cuadrangular, tiene las facciones delimitadas sin transición entre ellas, como algunas esculturas limeñas del siglo XVI de procedencia italiana o sevillana (Fig. 47). Además la larga cabellera, con raya al medio, cae por detrás hasta los hombros en guedejas gruesas y ondulantes, y la barba bífida y bigotes, ceñidos al rostro, lucen ordenados.

1.2.5 *El aporte local andino*

¹⁷⁰ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 37. No tuvimos acceso a la imagen para verla y registrarla adecuadamente.

¹⁷¹ MUJICA PINILLA, Ramón. *Ob. Cit.*, p. 48; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 36.

¹⁷² RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 496-497.

En el último cuarto del siglo XVI se formaron en la zona del Alto Perú, principalmente en los pueblos ribereños del Lago Titicaca, talleres indígenas que utilizaban el maguey (planta regional) en la ejecución de sus esculturas¹⁷³. De esta manera se desarrolló una técnica originalísima que significó un aporte nativo en la escultura americana¹⁷⁴, cuyo mejor exponente fue Francisco Tito Yupanqui, noble indígena natural de Copacabana, Bolivia. Este artista elaboró después de varios intentos una efigie de la Virgen con el Niño en 1583, conocida como la *Virgen de Copacabana*¹⁷⁵, que recuerda las tipologías marianas de Roque de Balduque. Ramos Sosa analiza la escultura y señala “... *Una característica desapercibida es la suave papada y pliegue bajo la barbilla que puede interpretarse como un destello en la evolución posterior (ya en 1583) de la escultura, hacia una progresiva y acentuada humanización de la imagen (comparada con la idealización coetánea en otras esculturas españolas)*...”¹⁷⁶.

Se cree que la técnica del maguey pudo ser empleada ya en los primeros años del Virreinato peruano, probablemente en los talleres cuzqueños¹⁷⁷, uso que se extendió a las zonas andinas de Bolivia, donde se crearon núcleos artísticos en torno a la obra de Tito Yupanqui¹⁷⁸, pero se desconoce qué alcance tuvo dicha técnica entre los escultores activos en Lima, en el siglo XVI.

Solo se ha publicado, hasta donde sabemos, una sola pieza limeña hecha con la técnica del maguey, catalogada como perteneciente al periodo estudiado, se trata de la figura de un crucificado procedente del Santuario de Santa Rosa, en Lima (Fig. 48)¹⁷⁹. Jesús está crucificado a tres clavos, las caderas ladeadas hacia el costado derecho, y la cabeza inclinada al mismo lado, lo que le confiere un movimiento afectado. La anatomía del Cristo no exhibe mayor desarrollo muscular. Detalles como las costillas son sugeridos con trazos curvos regulares en los costados del torso; en tanto que orejas, tetillas y el ombligo son más

¹⁷³ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p. 108.

¹⁷⁴ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 22.

¹⁷⁵ RAMOS SOSA, Rafael. "Reflexiones y noticias sobre Escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII", en: *Barroco andino: memoria del I Encuentro internacional*, La Paz; Viceministerio de cultura, 2003, pp. 248-250.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 249.

¹⁷⁷ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. El virreinato del Sur: Perú y Bolivia (II), en: *Historia del Arte Hispanoamericano 2*, siglos XVI- XVIII, Madrid, Alhambra, 1987, p. 298.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 305.

¹⁷⁹ BALLESTEROS, Jorge. "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII, en: *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de crédito del Perú, 1991, pp. 22-23; MUJICA PINILLA, Ramón. *Ob. Cit.*, 1991.

bien esbozados (Fig. 49). La cabellera se simplifica en la base craneal a base de líneas. En general es una obra muy esquemática, salvo los detalles de los dedos de los pies, que presentan los nudillos tallados con mayor realismo (Fig. 50).

Para finalizar este capítulo, diremos que, dentro del contexto del desarrollo escultórico limeño a finales del siglo XVI, la propuesta italiana, que evoca los modelos bittescos, va a ser desplazada rápidamente por las *emergentes tendencias naturalistas de la imaginería hispánica*¹⁸⁰. Ahora bien, la corriente hispana que se va a imponer de forma sostenida en el gusto limeño a finales del siglo XVI y principios del siglo XVII, es la sevillana o hispánica clasicista, como lo denomina el investigador Ramos Sosa¹⁸¹, debido a los envíos del entonces joven Juan Martínez Montañés, quien envía obras al Perú desde 1590¹⁸², y la presencia en Lima de escultores procedentes de la península, de identificación montañesina, en los años finales del referido siglo y que continuaron llegando en los primeros años del siglo XVII, caso de los escultores sevillanos Martín de Oviedo y Martín Alonso de Mesa, cuyas trayectorias veremos en el siguiente capítulo con mayor amplitud.

¹⁸⁰ WUFFARDEN, Luis Eduardo. *Ob. Cit.*, p. 89-90.

¹⁸¹ RAMOS SOSA, Rafael. *Corrientes artísticas en la Escultura Limeña. Nuevas Obras y artistas: 1580-1610. La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, 2010, pp. 494-499.

¹⁸² VARGAS UGARTE, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*. Burgos, imp. Aldecoa, segunda edición, 1968, p. 110.

CAPÍTULO II

La escultura en Lima en la primera mitad del siglo XVII. Artífices y obras

2.1 Un artífice vasco en Lima, Juan Martínez de Arrona.

El arquitecto, ensamblador y escultor Juan Martínez de Arrona de origen vasco¹⁸³, está en Lima en 1591¹⁸⁴, con 30 años de edad aproximadamente¹⁸⁵. Sabemos que el 20 de marzo de 1599 firmó un contrato con los Mayordomos de la cofradía de los herreros y caldereros de San Laurencio para esculpir en cedro un San Lorenzo, con las parrillas en una mano y una palma en la otra¹⁸⁶. El 11 de marzo de 1603 hizo constar documentalmente que los frailes de la hermandad de los dominicos de Lima le habían cancelado la suma total pactada por la ejecución de la sillería de coro de la iglesia de su convento¹⁸⁷, la mayor empresa conocida hasta ahora en que Arrona tomó participación. El 30 de marzo del año siguiente contrató la ejecución de una figura de bulto del santo San Lorenzo, *hueco por dentro que pese bien poco*, con los Mayordomos de la cofradía del dicho santo¹⁸⁸. Un año después, el 31 de marzo, se convino hacer dos imágenes del grupo de la Visitación, *doradas y estofadas con su peana*, para la cofradía de Nuestra Señora de la Visitación en la Catedral de Lima¹⁸⁹. El 14 de setiembre de 1606, el alguacil Mayor del Santo Oficio encargó al escultor Juan Martínez de Arrona y al dorador Cristóbal de Ortega un retablo para su capilla en la iglesia de Santa Clara; dicho retablo debía contar con figuras de santos y una escultura en bulto de

¹⁸³ RAMOS SOSA, Rafael. "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en: *Archivo Español de Arte*, n° 271, Madrid, 1995, p. 315.

¹⁸⁴ HARTH-TERRE, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977, p. 102; RAMOS SOSA, Rafael. "Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1635)", en: *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América. El País Vasco y el Nuevo Mundo*, Vitoria, mayo de 1994. Serv. De Publ. De la Univers. Del País. Victoria, 1996, p. 568.

¹⁸⁵ LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima t. XIII, 1940, p. 14.-15; RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 568, nota 2.

¹⁸⁶ LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Ob. Cit.*, p. 14.

¹⁸⁷ RAMOS SOSA, Rafael. "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en: *Archivo Español de Arte*, n° 271, Madrid, 1995, p. 313. No se ha hallado el concierto de obra de la sillería.

¹⁸⁸ LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Ob. Cit.*, p. 14.

¹⁸⁹ Archivo General de la Nación (en adelante AGN); escribano Alonso de Carrión; 1602-1606; protocolo 265; folio 871 vta.- 872. Citado y transcrito en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 437-440, 457-458.

san Luis rey de Francia¹⁹⁰. Luego, el 14 de mayo de 1607 concertó la hechura de un facistol para el Cabildo Metropolitano de los Reyes en el coro antiguo de los canónigos; la labor incluía la talla de *cuatro evangelistas en la parte de abajo y por remate superior un grupo de ángeles*¹⁹¹. Hacia 1608 el maestro vasco se preparaba para iniciar la fábrica de la cajonería de la Catedral de Lima más un retablo que debía ocupar uno de los frentes de la sacristía mayor de dicho templo limeño¹⁹². Para el día 22 de mayo de 1610 el escultor Arrona, ahora también *maestro mayor de las obras de la Catedral de esta dicha Ciudad de los Reyes*¹⁹³, había realizado dos retablos para el colegio jesuita en Lima¹⁹⁴. De fecha 9 de mayo de 1611, se registra una colaboración laboral entre el maestro Arrona y el escultor Martín Alonso de Mesa, la primera de varias, para la construcción del retablo mayor de San Agustín; parece que al entregar los escultores la obra, el vicario provincial de la Orden el padre maestro fray Miguel Gutiérrez no estaba conforme; así pues, concertó nuevamente con los mismos maestros un 27 de abril de 1615 para que realicen los detalles que faltaba en el dicho retablo, todo a satisfacción del artífice padre Francisco Bejarano, quien también intervino, en su caso, haciendo los lienzos para el citado mueble litúrgico¹⁹⁵. Dos años después, el 30 de octubre de 1613, los mismos artífices se asocian nuevamente para edificar un monumento con el objeto que fuera utilizado en las ceremonias del Jueves Santo, destinado a la capilla mayor de la Catedral. El diseño del monumento lo hizo Arrona y se encargaría de su construcción; por su parte Alonso de Mesa se comprometía con la realización de la parte escultórica, que consistía en la hechura de 20 figuras *revestidas con el ropaje de lona*¹⁹⁶. El 10 de noviembre de ese mismo año, el maestro Arrona y Diego

¹⁹⁰ RAMOS SOSA, Rafael. "Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1635)", en: Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América. *El País Vasco y el Nuevo Mundo*, Vitoria, mayo de 1994. Serv. De Publ. De la Univers. Del País. Victoria, 1996, p. 572.

¹⁹¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima", en: *Boletín del Instituto Riva Agüero*, n° 14, 1986, p. 87.

¹⁹² Se ha hallado una petición firmada el 19 de mayo de 1608 por Juan Martínez de Arrona, para hacer la referida cajonería, mas no así el concierto de obra. Ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 83-98.

¹⁹³ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 568, nota 5.

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 572.

¹⁹⁵ RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador", en: *Anales del Museo de América*, n° 8, 2000, pp. 51-52.

¹⁹⁶ LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima t. XIV, 1941, pp. 360-361. Años después, en 1618, Mesa interviene el Monumento para hacer algunas reformas y le pagan por ello 3,450 pesos de a ocho reales. Ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 90. No se conserva el referido Monumento pero puede rastrearse el aspecto que pudo lucir. Ver: RAMOS SOSA, Rafael. "El Monumento Pascual de la Catedral de Lima", en: *Cuadernos de Arte Colonial*. Núm. 7. 1991, pp. 101-102.

Sánchez Merodio se comprometieron dar término a un retablo que ya tenían casi acabado para la capilla de las Ánimas, en la Catedral limeña. El trabajo incluía esculturas de *un crucificado*, una *Virgen del Pilar en bulto redondo* y *tallas de los cuatro evangelistas*¹⁹⁷.

Volvemos a tener noticias de él algunos años después¹⁹⁸, el 8 de mayo de 1621, cuando se obligó a hacer un tabernáculo para Pedro Valiente de la Barra. El referido mueble serviría para instalar en él *una imagen* y además tendría *alguna obra curiosa y querubines en ella*, en lo alto del tabernáculo y en el centro ostentaría *una paloma forma de espíritu santo*¹⁹⁹. Un caso particular para los investigadores de la escultura limeña es la obra del retablo mayor del monasterio de la Concepción en la cual intervinieron hasta su terminación varios maestros. Fue concertado inicialmente por Martín Alonso de Mesa el 11 de noviembre de 1617²⁰⁰, y algunos años después el 25 de febrero de 1622 se firmó otro concierto de obra, esta vez con Juan Martínez de Arrona para que colabore en la construcción del dicho retablo mayor; de esta manera, lo encontramos nuevamente trabajando con Mesa²⁰¹; detallaremos con mayor amplitud sobre la construcción de este retablo y los artífices que intervinieron en él, más adelante. El 13 de setiembre de 1622 otra vez firmó un contrato junto con Martín Alonso de Mesa para la fábrica del retablo-sepulcro del Arzobispo

¹⁹⁷ RAMOS SOSA, Rafael. "Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1635)", en: Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América. *El País Vasco y el Nuevo Mundo*, Vitoria, mayo de 1994. Serv. De Publ. De la Univers. Del País. Victoria, 1996, p. 573. Hasta aquí conocemos a Juan Martínez de Arrona como escultor y ensamblador; sin embargo, existe documentación que lo relaciona con la arquitectura (SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, pp. 7-70, 215-272). Es más, en una fecha temprana como el 19 de noviembre de 1609 figura Juan Martínez de Arrona en los documentos de época como *maestro mayor de la obra de la Iglesia Catedral* (*Ibid* p. 49), justo un mes después del sismo registrado en Lima el 19 de octubre (SEINER LIZARRAGA, Lizardo. *Historia de los Sismos en el Perú. Catálogo: Siglos XV-XVII*. Fondo editorial Universidad de Lima, Lima Perú, 2009, pp. 233-237), el mismo que ocasionó graves daños al referido templo. La opinión de Arrona sobre cómo debía continuarse las obras de cerramiento de bóvedas en la catedral de Lima, tras el terremoto, prevaleció sobre otras propuestas planteadas por sus colegas en su momento, hacia 1615 (SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 44-70).

¹⁹⁸ Seguramente ocupado Arrona en las tareas constructivas en la catedral limeña, que concluyeron hacia 1622, RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 118.

¹⁹⁹ LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima t. XIII, 1940, p. 15; el arquitecto Emilio Harth-Terré ofrece el dato y lo fecha en 1616, HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, pp. 109-110, nota 10.

²⁰⁰ AGN; escribano Bartolomé de Cívico; 1626; protocolo 321; folio 2826 y sgtes. Citado en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima n° 17, 1998, p. 121. El investigador San Cristóbal cree que la firma del concierto en realidad ocurrió el 11 de noviembre de 1618.

²⁰¹ AGN; escribano Diego Sánchez Vadillo; 1627; protocolo 1764; folio 2267 vta. y sgts. Citado y transcrito en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 127.

Bartolomé Lobo Guerrero en una desaparecida capilla de la iglesia Catedral. Arrona que había comenzado la construcción del sepulcro se encargaría de concluirlo, además se comprometía a *hacer una reja para el arco de la dicha capilla*. En cuanto a Mesa, él se ocuparía de *hacer una figura redonda... que semeje a Su Señoría Ilustrísima del señor Arzobispo*²⁰². Por aquel tiempo Juan Martínez de Arrona labró esculturas en yeso *de los evangelistas* que serían colocados en *los ángulos de la bóveda grande del crucero*, esto en el contexto de sus tareas arquitectónicas en la Catedral limeña, relacionadas justamente al cerramiento de las bóvedas y capillas grandes, culminadas hacia febrero de 1622²⁰³. El 4 de junio de 1625 se ajustó con Juan Báñez de Acuña para labrar en madera de cedro *un escudo de las armas del capitán Juan Cadalso de Salazar y de doña Luisa de Acuña su mujer*, el cual se colocaría *en medio de los dos arcos de la capilla del Santo Crucifijo de Burgos que está en el Convento de San Agustín*²⁰⁴. Más tarde con fecha 9 de enero de 1627, el maestro Arrona recibió el encargo de realizar un tabernáculo para la capilla de la cofradía de la Redención de Cautivos, en la iglesia del convento de la Merced; la obra incluiría la realización de esculturas en cedro²⁰⁵. Según el padre San Cristóbal, es posible que el maestro mayor de obras de la Catedral haya contratado la hechura del retablo principal para la capilla de Santa Ana, de dicha iglesia mayor, puesto que el 7 de octubre de 1628 firmó carta de adeudo *por la compra de 18 tablones de madera destinados a la obra que está haciendo del retablo de la capilla de mi señora Santa Ana en la Catedral*²⁰⁶; meses después, el 5 de diciembre del mismo año, Arrona subcontrató al escultor Pedro Carrasco para que haga la reja de la referida capilla de Santa Ana²⁰⁷. No se registra algún otro encargo lignario posterior al último indicado y aparece por última vez su nombre en los archivos limeños en enero del año 1635²⁰⁸.

²⁰² SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros", en: *Revista del Archivo General de la nación*, n° 7, Lima, 1984, pp. 188-189, 195-199.

²⁰³ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 118-119.

²⁰⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001, pp. 109, 173-174.

²⁰⁵ RAMOS SOSA, Rafael. "Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1635)", en: *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América. El País Vasco y el Nuevo Mundo*, Vitoria, mayo de 1994. Serv. De Publ. De la Univers. Del País. Victoria, 1996, p. 575. El citado autor refiere también que el mencionado tabernáculo, Arrona lo tenía hecho para el año 1633.

²⁰⁶ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros", en: *Revista del Archivo General de la nación*, n° 7, Lima, 1984, p. 191.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 191, 206-207.

²⁰⁸ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 568, nota 6.

2.2 *La corriente hispalense y sus primeros representantes: Martín de Oviedo y Martín Alonso de Mesa*

Los escultores españoles de formación sevillana Martín de Oviedo y Martín Alonso de Mesa están en Lima a principios del siglo XVII. La presencia y el trabajo de ambos en las Indias, no sólo acentuaron el influjo de las formas sevillanas en la ciudad de los Reyes sino que también lo difundieron a otras regiones del virreinato del Perú a consecuencia del desplazamiento de un territorio a otro del artista, como fue el caso de Oviedo, o como resultado de la importación de sus obras, como fue el caso de Mesa²⁰⁹. Hay poca documentación de archivo publicada sobre Martín de Oviedo en la ciudad de Lima, donde se registra al escultor hasta el año 1604, mientras que la extensa trayectoria de Martín Alonso de Mesa en la ciudad está más y mejor documentada hasta su muerte en esta ciudad hacia fines de 1625 y comienzos de 1626.

2.2.1 *Martín de Oviedo*

El escultor Martín de Oviedo ingresó en el taller del sevillano Juan Bautista Vázquez, en torno a quien se formarían su hermano Juan, Jerónimo Hernández y Juan Bautista Vázquez el joven, entre otros. El más temprano documento que obliga a Oviedo a ejecutar un trabajo escultórico data del año 1589, y a partir de 1592 recibe ya de manera constante varios encargos importantes en Sevilla, donde cuenta con taller propio²¹⁰, hasta 1594 cuando se embarcó para América. Antes de marchar de España, se sabe que hacia 1593 dio término a la hechura de un Cristo para la Villa del Arahall, el cual fue identificado por el investigador español Hernández Díaz como obra de Martín de Oviedo, antes que dicha imagen fuera destruida en 1936, en la guerra civil española²¹¹. En 1595 se documenta a Oviedo en Nueva España, México, vinculado con la talla de una imagen de San Raimundo que sería donada a los Mercedarios para su iglesia²¹². En 1599 realizó la parte de escultura en los túmulos que se erigieron para las honras fúnebres de Felipe II en la iglesia Catedral y Santo Domingo de

²⁰⁹ Martín Alonso de Mesa envió trabajos de escultura a ciudades como Huánuco e Ica (1603), incluso Arica, Chile (1604). Dichos trabajos los reseñaremos cuando veamos la trayectoria del citado escultor Mesa.

²¹⁰ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p. 95.

²¹¹ *Ibid.*, p. 93-95. Existen fotografías antiguas de aquel Cristo antes de ser destruido en la guerra civil española. RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 168, nota 11.

²¹² TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España 1557-1640*, p. 211, nota 347.

la ciudad de México en colaboración con otros artífices²¹³. En realidad no existe mucha documentación sobre su actividad escultórica en este país y poco tiempo después embarcó hacia el Perú.

La presencia de Oviedo en Lima se registra a partir del 13 de setiembre de 1601 cuando concertó con los hermanos de la cofradía de la Piedad, la realización de un retablo de madera de roble para su capilla en la iglesia de la Merced; la pintura y dorado del mismo sería trabajo de Cristóbal de Ortega²¹⁴. El 12 de noviembre del año siguiente recibió el encargo de los hermanos de la cofradía de San José para hacer un retablo destinado a su nueva capilla en la Catedral limeña, dicho retablo tendría *dos tableros de figura de media talla* en el banco, *cuatro figuras* en el sagrario, *Nuestra Señora San Joseph y el sacerdote que los desposa* en el medio del segundo cuerpo, y demás tallas²¹⁵. En 1603 al parecer Martín de Oviedo deja inacabado un retablo que había comenzado para la iglesia de los mercedarios en Lati²¹⁶. Durante su estancia en Lima se sabe que tuvo dos aprendices, uno de ellos fue el mexicano Diego Márquez quien entró en el taller del maestro en 1603; el otro es el carpintero Juan Carrero, quien el 4 de febrero de 1604 se comprometía con Martín de Oviedo a contribuir con labores de carpintería, a su vez Oviedo debía enseñar a Carrero *el oficio de entallador y arquitectura*²¹⁷. No hay más noticias sobre la trayectoria de Oviedo en la ciudad de los Reyes ni tampoco existen obras identificadas como suyas en Lima²¹⁸.

²¹³ TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Ob. Cit.*, p. 211. El autor da noticia de la atribución a Oviedo de una imagen de Nuestra Señora de la Merced, en la iglesia del Belén de los Mercedarios, México D.F.

²¹⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequialao*, revista de historia, arte y sociedad, Lima nº 10, 1996, año V, pp. 31-32, 38.

²¹⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 445-446, 459.

²¹⁶ HARTH-TERRÉ, Emilio. "Retablos limeños del siglo XVI", en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, T. XXIII, 1: 1-42. Lima, 1959, p. 137, nota 38.

²¹⁷ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p. 100.

²¹⁸ Algunos autores han llamado la atención en el *Cristo de la Contrición*, conservado en el retablo de la Contrición en la iglesia de San Pedro, y han señalado semejanza formal con el desaparecido *Cristo del Arahall*, ver: SCHENONE, Héctor. *Ob. Cit.*, p. 119; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII, en: *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de crédito del Perú, 1991, p. 47. Hace algún tiempo se decía que parte de los cinco relieves de la Pasión de la capilla del *Auxilio* en el templo de la Merced era obra de Martín de Oviedo; sin embargo, estudios del investigador padre Antonio San Cristóbal indican que dichos relieves no son de Oviedo, sino de Martín Alonso de Mesa. Ver: BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 50; SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequialao*, revista de historia, arte y sociedad, Lima nº 10, 1996, año V, p. 29-32. El investigador Ramos Sosa también se ha pronunciado sobre estos relieves: RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, nº 8, 2000, pp. 52 y 58.

2.2.2 Martín Alonso de Mesa

El documento más antiguo, hasta el momento, que registra la presencia de Martín Alonso de Mesa en la ciudad de los Reyes es un contrato del 8 de setiembre de 1602 que obligó tanto al dicho escultor como al pintor Cristóbal de Ortega a ejecutar un retablo para el altar mayor de la iglesia del pueblo de Santiago de Surco²¹⁹; el referido retablo debía contar con varias imágenes de talla. *Dos figuras de medio cuerpo y medio relieve que han de ser San Gerónimo... y la Magdalena*, ubicados a ambos lados del Sagrario; una figura del Santo Santiago *en la caja de en medio*, y a los costados *dos figuras de cuerpo entero y medio relieve la una del seráfico padre San Francisco y la otra del Santo Antonyo*; se enumeran otras tallas que debía exhibir el citado aparato lignario; como las figuras de *medio cuerpo* de San Buena Ventura, San Marzelo, Santa Clara, San Laurencio, San Luis Obispo, San Bernardino de Sena, en medio relieve todos ellos; una imagen de *nuestra Señora la Virgen María con el Niño Jesús en brazos*, de más de medio relieve, y en el último cuerpo *a de ir un Dios Padre con sus serafines el Espíritu Santo*. El 30 de mayo de 1603 concertó la talla de una imagen de bulto de Nuestra Señora de las Mercedes con fray Juan Bautista de Ortega de la orden mercedaria en Huánuco; la efigie llevaría al *Niño Jesús en los brazos*²²⁰. Poco tiempo después, el 18 de Julio de 1603, vuelve a contratar una obra para la exportación, esta vez para la ciudad de Arica en Chile. Se trata de un Cristo articulado *de suerte que pueda servir para el descendimiento de la cruz...*²²¹. El día primero del mes de octubre del mismo año, Mesa convino con las monjas de la Santísima Trinidad para construir *un monumento de madera de roble, seca y bien sazónada, para la iglesia del dicho convento*, este aparato Eucarístico remataría *hasta la bóveda de la capilla*²²². Un año después, el 6 de octubre de 1604, se comprometió con el mayordomo de la cofradía de la Inmaculada, don Juan de Montoya, hacer una figura de bulto de la Virgen para dicha hermandad, en la Catedral de Lima²²³, y dos meses después, el 29 de diciembre, por encargo del fundador de la cofradía de Nazarenos de la villa de Ica, Juan Pantoja, se obligó a confeccionar cuatro figuras de vestir *de tipo procesional*; así pues, Mesa debía tallar un

²¹⁹ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, pp. 153-158; RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, n° 8, 2000, p. 48.

²²⁰ LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Ob. Cit.*, p. 18, nota 9. RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 48.

²²¹ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 49.

²²² *Ibid.*, p. 49.

²²³ *Ibid.*, p. 49.

*rostro de un Cristo con pecho y mano y pies, una cabeza de un sayón..., un Simón de Cirene y una Verónica*²²⁴. Al año siguiente firmó un concierto para hacer una escultura de la Virgen de Copacabana para la cofradía de esta advocación en el convento de la Merced²²⁵. Otra vez para la cofradía de los nazarenos esta vez del Callao, Alonso de Mesa es requerido para que elabore un conjunto procesional de seis figuras de vestir, en los que tallaría solo cabeza, manos y pies; las figuras en cuestión eran un Cristo, la Virgen, San Juan Evangelista, la Verónica, Simón Cireneo y *otra mala figura de un fariseo*, el acuerdo se firmó el 16 de marzo de 1607 con el mayordomo Francisco Canellas²²⁶. A fines del mes de Julio del mismo año, fue contratado por la orden mercedaria de Ate, para trabajar junto con el dorador Diego Sánchez Merodio en un retablo que sería instalado en el altar mayor de la iglesia del pueblo de *Santa Cruz del Ate*; el primer cuerpo del referido retablo ostentaría una imagen de *Nuestra Señora redonda para llevarla en procesión*, y *dos santos de medio relieve* de San Pedro Nolasco y San Román, en tanto el segundo cuerpo llevaría una *ystoria de Nuestra Señora de medio relieve*²²⁷.

La primera gran obra que se registra de Martín Alonso de Mesa es un retablo encargado por doña Juana de Cépeda viuda de Hernán González, para la capilla de Nuestra Señora de Gracia en el convento de San Agustín, un 13 de noviembre de 1608; en ella intervendrían artífices de renombre como el pintor Angelino Medoro y el dorador Diego Sánchez Merodio; colaboró también el pintor Urbina con los *retratos de los patrones*. Alonso de Mesa aportó con el diseño y construcción del propio retablo, así como la labor escultórica que consistía en la talla de *ángeles y serafines de escultura a donde esté nuestra señora de gracia de pies*, figuras de bulto de *San Josephe y San Juan Bautista*, en el primer cuerpo del retablo; como remate del segundo cuerpo, *una historia de la encarnación de nuestro Señor de medio relieve*; y en los frontispicios tres imágenes de bulto de la fe, la caridad y la esperanza²²⁸.

²²⁴ *Ibid.*, p. 49.

²²⁵ *Ibid.*, p. 49-50.

²²⁶ *Ibid.*, p.50.

²²⁷ BARRIGA, Víctor. *Ob. Cit.*, p. 314-317.

²²⁸ AGN; escribano Pedro González Contreras; 1608; protocolo 790; folio 302-306 vta. Citado en: RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 50. Pasaron muchos años para que los agustinos decidieran reemplazar el citado retablo por otro encomendado a Fray Cristóbal Caballero, hacia 1669, ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La*

El 4 de noviembre de 1609 el mayordomo de la parroquia de San Sebastián, Hernando Ramón de Oviedo, concertó con Mesa la hechura del retablo mayor para el dicho recinto religioso. Este retablo presentaría tallas de escultura de medio relieve de los cuatro evangelistas, en el banco; los relieves de San Pedro y San Pablo, a ambos lados del sagrario en el primer cuerpo; presidiría el segundo cuerpo una imagen ya existente de San Sebastián flanqueado por dos relieves de San Ramón y San Jerónimo; y como remate del conjunto, un calvario de medio relieve. Se comprometía además ese mismo día a emprender la fábrica de un sagrario-manifestador para dicho retablo, encargado por el mayordomo de la cofradía del Santísimo Sacramento, Diego Días de San Pedro²²⁹. Tenemos noticia, proporcionada por el investigador padre Rubén Vargas Ugarte acerca de un retablo que labró Mesa para la cofradía de San Crispín y Crispiniano para su capilla en la Catedral de Lima. El investigador no cita la fuente documental solo refiere la fecha de la escritura, 7 de enero de 1609. Este retablo también contaría con figuras de escultura de medio relieve y bulto²³⁰. Otra obra de envergadura se registra el 11 de Mayo de 1611, cuando Martín Alonso de Mesa y Juan Martínez de Arrona se comprometieron para ejecutar el retablo mayor de San Agustín; también participó fray Francisco Bejarano en la pintura de los lienzos de dicho retablo²³¹. El 23 de noviembre de 1611 vuelve a concertar una obra para los agustinos, pero de Ica; el escultor debía hacer una escultura de bulto de San Juan de Sahagún, según el modelo de otra efigie que se encontraba en el convento agustino de Lima²³².

El investigador Ramos Sosa por referencias documentales indirectas concluye que para el año 1611 Martín Alonso de Mesa había ejecutado un retablo *para los plateros en San Agustín*, que en buena cuenta sería para la capilla de la cofradía del gremio de los plateros alojados en dicho Convento; otra vez habría compartido tareas con el pintor Angelino Medoro encargado de las pinturas en el referido retablo.²³³

iglesia y el convento de San Agustín de Lima. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001, p. 112-113.

²²⁹ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 51.

²³⁰ VARGAS UGARTE, Rubén. *Ob. Cit.*, p. 277-278.

²³¹ Ya mencionado en la página 56 de este trabajo.

²³² RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 55.

²³³ RAMOS SOSA, Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, pp. 189-190.

Tenemos noticia de otros conciertos de obra firmados por el escultor Mesa en 1612. El 9 de marzo contrató unas andas procesionales y una imagen de Santa Catalina que serían enviadas para Chile, encargado por Francisco Hernández²³⁴. El 18 de mayo se comprometió a realizar dos retablos para la orden mercedaria en Lima; uno de los cuales había dejado sin terminar el padre fray Juan Bautista y Ortega, por fallecimiento; el otro estaba destinado para *el altar del Santo Crucifijo*, en cuyo primer cuerpo del dicho retablo irían dos imágenes de bulto de *Nuestra Señora* y *San Juan*; contaría además con siete tableros de medio relieve²³⁵. Poco después, el 16 de Julio, la Cofradía de Nuestra Señora de la Candelaria en el monasterio de San Francisco le encargó hacer unas andas, sobre cuya linterna superior estaría un San Juan Evangelista; debía además aderezar el rostro del niño Jesús de la imagen tutelar de dicha Cofradía; el diseño de este aparato de procesión debía hacerse según el modelo de unas andas que poseía la Cofradía de San Antón²³⁶. Para el día primero de agosto de 1612 Martín Alonso de Mesa contrató un retablo para la capilla mayor del monasterio de la Encarnación; según se refiere, para esta ocasión el escultor Mesa tuvo que rivalizar con otros artífices, el ensamblador Pedro Avilés y el escultor Pedro Márquez, para hacerse con el encargo, puesto que los susodichos habían presentado otro proyecto con un precio inferior al planteado por Mesa. Se hizo la consulta del caso a los peritos, entre ellos Juan Martínez de Arrona, quienes declararon a favor del proyecto de Mesa. Se sentía tan seguro de su capacidad como escultor que manifestó en su alegato: *como se sabe en este Reyno no hay persona en él que me haga ventaja en la dicha arte de escultura*²³⁷.

El 30 de octubre de 1613 se asoció con Juan Martínez de Arrona para fabricar un monumento para los oficios de Semana Santa en la Catedral limeña²³⁸. El 18 de julio del siguiente año el capellán Alonso Xaramillo del Monasterio de la Santísima Trinidad le

²³⁴ RAMOS SOSA, Rafael. La proyección de los talleres limeños de Escultura y Retablo en el Reino de Chile (1603-1668), en: *Arte y crisis en Iberoamérica*, Santiago de Chile. Ril Editores, 2004, pp. 41-47.

²³⁵ AGN; escribano Rodrigo Gómez de Baeza; 1612; protocolo 743; folio 296 vta-299 vta. Citado en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequillo*, revista de historia, arte y sociedad, Lima nº 10, 1996, año V, pp. 30-31, nota 31.

²³⁶ LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima t. XIV, 1941, pp. 361-362.

²³⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981, p. 224; RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, nº 8, 2000, p. 52.

²³⁸ Ver página 57 de este trabajo.

encargó labrar un sagrario para el altar mayor de la iglesia del citado monasterio; Mesa realizaría dicho sagrario de acuerdo al *tamaño suerte y manera* que concibió para uno destinado al altar mayor de la parroquia de San Marcelo. El sagrario que debía ejecutar Mesa debía tener figuras de media talla como *la Anunciación de Nuestra Señora*, y a los lados *San Pedro y San Pablo*, en el primer cuerpo; en el segundo cuerpo, *la historia de la Santísima Trinidad* y en ambos lados también *dos santos*; y en el remate una figura de la Fe²³⁹. Más adelante, el 5 de diciembre de 1614 Mesa se comprometió tallar para el contador Juan Pardo y Cárdenas la imagen de la Madre de Dios de las Nieves *con un montecito nevado sobre el que hace estar la imagen*²⁴⁰. Como lo hemos apuntado, el 27 de abril del año siguiente es la asociación con Martínez de Arrona para realizar algunos detalles que faltaban en el retablo mayor de la iglesia de San Agustín, el cual fue concertado por ambos maestros años antes²⁴¹. El 18 de mayo de 1615 Mesa fue contratado para hacer una imagen de Santa Lucía, la misma que debía ser enviada en un cajón para la villa de Saña, de acuerdo a la voluntad de los mayordomos Andrés Ramírez Segundo y Gregorio de las Salas; la referida imagen debía ser *de escultura redonda y hueca para que se pueda sacar en procesión*²⁴². Cuatro meses más tarde Mesa se comprometió nuevamente a participar en el proyecto de un retablo mayor, esta vez para la Compañía de Jesús; la construcción del retablo fue encomendado al ensamblador Diego Gutiérrez de Rivera el 18 de mayo de 1615, en tanto Mesa se ocuparía de las esculturas en virtud del contrato que firmó Mesa pocos meses después, el 21 de setiembre²⁴³. El 21 de noviembre del mismo año los *Comisarios del Cabildo para el recibimiento del Príncipe de Esquilache*, encargaron a Mesa la confección de nueve figuras de bulto que *irían vestidas de melinge y barnizadas de blanco, de suerte que pareciesen de mármol*; las mismas que estaban destinadas al arco preparado para el ingreso del virrey Esquilache²⁴⁴. Otra obra de importancia fue el que emprendería con la colaboración del *ensamblador* Francisco Báñez, para el monasterio de la Santísima Trinidad; ambos se comprometieron por concierto notarial firmado el 3 de

²³⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La Iglesia del Monasterio de la Santísima Trinidad", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 18, 1998, p. 136, 148.

²⁴⁰ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 53.

²⁴¹ Puede consultarse estas referencias en la página 56 de este trabajo.

²⁴² RAMOS SOSA, Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, pp. 190-191.

²⁴³ RAMOS SOSA, Rafael. Martín Alonso de Mes, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, número 8, 2000, p. 53-54.

²⁴⁴ LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Ob. Cit.*, p. 362.

diciembre de 1615 a hacer el retablo mayor para el referido monasterio, el cual debía presentar obras de escultura como *una historia de la santísima trinidad, dos santos de la estatura del glorioso San Bernardo y San Benito que están en el altar mayor, ángeles, arcángeles y virtudes*²⁴⁵.

Tenemos escueta noticia de algunos trabajos más de Mesa en 1615. Estos datos lo brindamos con las reservas del caso ya que la información carece de precisas referencias documentales, y requiere ser verificada por los investigadores en la actualidad. Dicho esto, tenemos el dato ofrecido por el historiador Rubén Vargas Ugarte acerca de un encargo que recibió Mesa del Lic. Juan Bautista Ordoñez, Capellán mayor del hospital de la Caridad, para hacer cuatro santos de bulto²⁴⁶. Por otro lado el arquitecto Emilio Harth-Terré se refirió someramente a la talla de cuatro bultos que Mesa estaba haciendo para el Convento de San Agustín; los bultos eran un San José, un San Francisco, un San Juan Bautista y un Santo Tomás de Aquino.²⁴⁷

En el concierto firmado con Bartolomé Lorenzo un 13 de abril de 1616, Mesa se obligaba a hacer el primer cuerpo del retablo mayor para la parroquia de San Marcelo; se anotaba que *en el tablero ultimo ha de hacer dos santos en más de medio relieve, el uno de San Lorenzo y el otro de San Bartolomé*²⁴⁸; más adelante, el 12 de diciembre de 1617, Mesa contrató la terminación del referido retablo, vale decir los cuerpos restantes, con varios relieves de santos²⁴⁹. Por un concierto entre el escultor Alonso de Mesa y el dorador Fabián Gerónimo, sabemos que el escultor tenía en su poder un retablo de la universidad *de esta ciudad*, el cual el maestro Mesa debía de *dar acabado y de escultura y estofado, dorado y encarnado*; esta última tarea la asignó al citado dorador un 14 de diciembre de 1616²⁵⁰. El 19 de abril de 1617, Martín Alonso nuevamente es solicitado por la Orden agustina, esta vez de

²⁴⁵ AGN; escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta; 1615; protocolo 55, folio 152-160. Citado en: RAMOS SOSA, Rafael. "Ob. Cit., p. 54.

²⁴⁶ VARGAS UGARTE, Rubén. Ob. Cit., p. 278.

²⁴⁷ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977, p. 123.

²⁴⁸ RAMOS SOSA, Rafael. Ob. Cit., pp. 54-55.

²⁴⁹ RAMOS SOSA, Rafael. Ob. Cit., p. 55. El arquitecto Harth-Terré tiene también conocimiento de este acuerdo del 12 de diciembre: HARTH-TERRÉ, Emilio. Ob. Cit., pp. 124-125; sin embargo la fuente que ofrece el referido autor es distinta a la ofrecida por el investigador Ramos Sosa.

²⁵⁰ RAMOS SOSA, Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, p. 191. El contrato para realizar el referido retablo lo concertó Mesa un 14 de setiembre de 1616 ante el escribano Diego Sánchez Vadillo, pero no se encuentra en los archivos respectivos, según refiere el investigador Ramos Sosa.

Huánuco, para tallar cinco figuras de bulto: San Agustín, San Nicolás de Tolentino, Santa Mónica, San Juan de Sahagún y San Jerónimo; el concierto se celebró con el Prior del convento de San Agustín de la citada ciudad²⁵¹. El monasterio de la Encarnación convocó nuevamente a Alonso de Mesa para que realice algunas reformas en el retablo mayor que había hecho para dicho cenobio cinco años antes²⁵²; por lo que se firmó un concierto el 14 de agosto de 1617, que obligaba a Mesa a efectuar algunas innovaciones de carácter ornamental en el referido aparato religioso²⁵³. El 11 de noviembre de 1617 Mesa se comprometió a construir un retablo para la capilla mayor de la iglesia del monasterio de la Concepción, el cual lo dejó sin acabar por fallecimiento; por esta razón otros escultores debieron terminar dicha obra. No se ha localizado el documento donde consta la obligación del referido escultor sevillano para ejecutar el dicho retablo; pero por documentos indirectos de la época se sabe que dicho retablo fue concertado por el escultor en la fecha indicada²⁵⁴. El día 17 de noviembre de 1617 se asentó con el mayordomo de la Cofradía del Rosario, Pedro Revelo, del pueblo de Santo Domingo de Yungay en la provincia de Huaylas, para hacerle un retablo y sagrario, el cual presentaría cuatro figuras de medio relieve en los lados: san Pedro mártir y santo Tomás, santa Inés y santa Catalina de Siena²⁵⁵.

El 18 de junio de 1618, Mesa recibió un encargo importante de los canónigos de la Catedral de Lima. El referido escultor debía efectuar algunas reformas en la cajonería, situada en la sacristía de la iglesia Catedral, obra que fue proyectada por Juan Martínez de Arzona en 1608²⁵⁶. La participación de Alonso de Mesa consistiría fundamentalmente en añadir una hilera de cajoncillos debajo de las tallas de santos en relieve; esta operación modificaría sustancialmente el diseño que mostraba hasta entonces el mencionado mueble eclesiástico. En cuanto a los relieves de los santos, solo se apunta que se debían *aderezar los rostros*

²⁵¹ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, pp. 191-192.

²⁵² Se trata del retablo encargado a Mesa el primero de agosto de 1612, ya reseñada en este trabajo, ver página 65.

²⁵³ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 192.

²⁵⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima nº 17, 1998, pp. 91-130. En este artículo San Cristóbal refiere que la fecha correcta del concierto de obra firmada por Martín Alonso de Mesa y las monjas concepcionistas fue el 11 de noviembre del año 1618, y no de 1617; ver los argumentos que ofrece para afirmar ello en: *Ibid*, pp. 103-104.

²⁵⁵ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 193.

²⁵⁶ Reseñamos esta noticia en la página 56 de este trabajo.

manos y pies de los apóstoles que están puestos en los dichos cajones de la dicha sacristía. Aparte de esta tarea, Mesa se comprometía, además, a hacer el *aderezo del último cuerpo* del monumento eucarístico de la iglesia Catedral²⁵⁷. El 12 de octubre del mismo año le fue encargado una figura de bulto de Nuestra Señora del Rosario y otra de Santa Elena para las cofradías de Nuestra Señora del Rosario y de la Santa Vera Cruz, respectivamente, las cuales serían enviadas a la ciudad de San Marcos, en Arica-Chile²⁵⁸.

A fines de 1618, el día 15 de diciembre, Mesa se concertó con Juan Francisco Ramírez, mayordomo de la cofradía de la Vera Cruz en el convento de Santo Domingo, para la elaboración de unas andas para el Santo *Lignum Crucis*²⁵⁹. Nuevamente recibió un encargo de exportación, el cual debía ser enviado para Santiago, Chile; así el 14 de febrero de 1620 se concertó con el P. Andrés de Lara para hacer *una imagen de un Cristo de escultura de la expiración*, que debía ser mandada protegida en una caja a la referida ciudad sureña²⁶⁰.

El 20 de setiembre de 1620 los escultores Pedro de Noguera y Luis de Espíndola se presentaron ante la autoridad competente para acusar a los mayordomos de la Cofradía de la Inmaculada Concepción del convento de San Francisco, por haber firmado dicha congregación un contrato con Martín Alonso y Fabián Gerónimo para hacerles un retablo, cuando dichos mayordomos habían tratado primero con los maestros Noguera y Espíndola, sin dar ocasión a realizar pujas y bajas. La respuesta de los miembros de la Cofradía fue señalar que el contrato ya estaba hecho ante el escribano Domingo Muñoz²⁶¹. Por un concierto que firmó el dorador Fabián Gerónimo con el Convento de San Agustín el día 21 de enero de 1621, se sabe que Martín Alonso de Mesa, para esa fecha, estaba acabando *un retablo... que se ha de poner en la capilla de Santa Mónica que está en este Convento*; en el referido concierto Fabián Gerónimo se comprometía a dorar dicho retablo y seis santos de bulto que exhibiría el retablo²⁶². El 25 de enero del mismo mes, Pedro de Bilbao encargó

²⁵⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima", en: *Boletín del Instituto Riva Agüero*, n° 14, 1986, pp. 83-98.

²⁵⁸ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 194.

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 195.

²⁶⁰ RAMOS SOSA, Rafael. La proyección de los talleres limeños de Escultura y Retablo en el Reino de Chile (1603-1668), en: *Arte y crisis en Iberoamérica*, Santiago de Chile. Ril Editores, 2004, p. 42.

²⁶¹ RAMOS SOSA, Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, p. 196.

²⁶² SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001, pp. 114, 152-153.

a Mesa *un retablo para el altar colateral del arco de la capilla mayor de la iglesia del convento del Señor San Agustín de esta dicha ciudad*; el retablo presentaría una figura de San Juan Bautista degollado *que se puede sacar en procesión*, además de otra figura de Herodías con la cabeza de San Juan en una fuente, todo ello en el primer banco del retablo; en *la caja principal* vendría la imagen de Santo Tomás de Villanueva; y en el *cuadro último* iría una historia de la degollación de San Juan Bautista *de medio relieve*²⁶³. Consta por una carta de pago firmada por Alonso de Mesa el 6 de febrero de 1621, que el dicho escultor recibió el valor de dos mil trescientos cincuenta pesos, por el retablo mayor que había ejecutado para la iglesia del pueblo de la Magdalena²⁶⁴. El 20 de febrero del mismo mes se encargó de realizar una custodia para la Iglesia mayor de San Clemente de Pisco; dicha custodia ostentaría algunas figuras, como un San Clemente en el segundo cuerpo, y como remate un Niño Jesús²⁶⁵. Meses después, Mesa firmó una carta de pago por la realización de una imagen de San Bartolomé, el día 31 de diciembre de 1621²⁶⁶.

En el mes de junio de 1622 se suceden con pocos días de diferencia tres encargos al escultor Alonso de Mesa. El 2 de junio contrató un tabernáculo encargado por los hermanos de San Juan de Dios, destinada a la iglesia del Hospital de San Diego²⁶⁷. El 6 de junio Francisco López de Cepeda solicitó a Mesa que realice una figura procesional de San Francisco de Asís, el cual debía llevar *un crucifijo en la mano derecha y una calavera en la izquierda*; la imagen debía ser empaquetada para transportarla, pero no se conoce su destino²⁶⁸. Y el 10 de junio concertó con el Padre fray Pedro de la Rúa Procurador General de la Orden de San Agustín, dos retablos; el primero presentaría en bulto redondo las figuras de un *Cristo Nuestro Señor arrimado a la columna con San Pedro hincado de rodillas*; como remate del último cuerpo, una *historia de Cristo crucificado San Juan y Nuestra Señora redondos*. El segundo retablo debía exhibir en el *banco de en medio* un Cristo Crucificado y a sus pies San Agustín, *con un cordón en la mano*²⁶⁹.

²⁶³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 114-116, 154-156.

²⁶⁴ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 199.

²⁶⁵ *Ibid.*, 199-200.

²⁶⁶ *Ibid.*, p. 200.

²⁶⁷ *Ibid.*, pp. 200-201.

²⁶⁸ *Ibid.*, p. 201.

²⁶⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 117-119, 161-166.

El 13 de setiembre de 1622, Alonso de Mesa y Martínez de Arrona, como ya dijimos, nuevamente coinciden en un encargo; ambos se ocuparon del retablo sepulcro del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero en su capilla de la Catedral limeña, Mesa se obligó a labrar una figura de bulto del citado prelado²⁷⁰. El 14 de febrero del año siguiente otorgó carta de pago por la hechura de una figura escultórica de San Juan Evangelista para la Catedral limeña²⁷¹. Al día siguiente recibió un encargo menor, como la elaboración de una caja de madera *para tapar el hueco del altar* en la iglesia del monasterio de la Encarnación²⁷². El 21 de febrero siguiente, don Juan Arias de Valencia encomendó a Mesa esculpir un grupo de esculturas de un Calvario: El crucificado, María, San Juan y la Magdalena²⁷³. El 11 de marzo de 1623 fue contratado por Pedro de Orduña y Bernardo Benegas, mayordomos de la cofradía del Santísimo Sacramento de la Catedral, para *añadir un cuerpo al retablo del Sagrario*, además debía incorporar *tableros de santos* en medio relieve, y sobre el Sagrario *un Cristo en la cruz*; igualmente se comprometía a realizar algunas otras tareas para el mismo Sagrario, como la conversión de las imágenes de San Juan en San Pedro, y la de San Pedro en San Andrés²⁷⁴. El 28 de octubre de 1623, Alonso de Mesa se comprometió a hacer un púlpito de madera de cedro para el cenobio de la Encarnación²⁷⁵.

Para el día 8 de abril de 1625 el escultor Alonso de Mesa había realizado dos esculturas para el capitán Pedro Arias de Molina, general del reino de Chile. Se trata de las imágenes de *Nuestra Señora de las Mercedes con su Niño en brazos* y un San Diego, las cuales serían acondicionadas para su transporte y enviadas a la capilla del ejército chileno; el referido capitán cumplió con abonar a Mesa parte del costo de las referidas esculturas en la fecha indicada²⁷⁶. La última obra registrada en fecha, que conocemos, concertada por Mesa es un

²⁷⁰ AGN; escribano Juan de Valenzuela; 1622; protocolo 1938; folios 1707 vta.- 1709 vta. Citado y transcrito en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros", en: *Revista del Archivo General de la nación*, n° 7, Lima, 1984, p. 88 y 197-199. Ver también páginas 57-58 de este trabajo.

²⁷¹ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 201.

²⁷² *Ibid.*, p. 202.

²⁷³ *Ibid.*, p. 202.

²⁷⁴ RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, n° 8, 2000, p. 56.

²⁷⁵ RAMOS SOSA, Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, p. 202.

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 203.

retablo para la iglesia de la Vera Cruz; el trato lo hizo con Juan Fernández Ramírez, mayordomo de la cofradía de la Vera Cruz, el día 13 de agosto de 1625²⁷⁷.

Uno de los hechos de mayor relevancia en la trayectoria de Martín Alonso de Mesa fue su participación en la puja por la construcción de la sillería de la Catedral limeña²⁷⁸, la misma que fue cedida finalmente, pero de manera irregular, a Pedro de Noguera. El proyecto de la arquitectura y ensamblaje elegido para la construcción del referido mueble religioso, fue el de Mesa, cuya traza parece que fue respetada²⁷⁹. Desarrollaremos más adelante los hechos relacionados a la construcción de la referida sillería, pero adelantamos que el citado Martín Alonso no llegó a intervenir en su construcción, porque falleció antes que se inicie efectivamente las labores en ella.

2.3 El arribo de una nueva generación de artífices a Lima

En las dos primeras décadas del siglo XVII, los artífices Juan Martínez de Arrona y Martín Alonso de Mesa obtienen en gran parte los encargos de escultura y retablos que están registrados hasta el momento²⁸⁰. Como se ha visto, ambos maestros trabajaron incluso en sociedad y juntos emprendieron importantes obras para los principales templos limeños. Sin embargo, esta situación cambiaría a partir del año 1619, cuando empezaron a llegar a Lima una nueva generación de artífices españoles, casi al mismo tiempo, encabezada por el escultor Pedro de Noguera. En el año 1619 también se registra la presencia de Luis Ortiz de Vargas, quien al parecer se dedicó principalmente al oficio de la ensambladura. Al año

²⁷⁷ RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, n° 8, 2000, p. 57.

²⁷⁸ Relevante tanto por lo que representaba la realización de una preeminente obra tan costosa y vasta, como por las circunstancias profesionales y laborales que atravesaba Martín Alonso de Mesa, ver: RAMOS SOSA, Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, p. 182.

²⁷⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981, p. 232; RAMOS SOSA, Rafael. "La Obra del Escultor Pedro de Noguera: Promotores y Gusto Artístico en la Catedral de Lima", en: *Nuevas Perspectivas Críticas Sobre Historia de la Escultura Sevillana*. Sevilla, España, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Vol. 1, 2007, pp. 113-114. La documentación donde se hace referencia a la autoría de la traza de dicha sillería, está debidamente publicado en: MARCO DORTA, Enrique. *Ob. Cit.*, pp. 88-108 y 257-296; HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MARQUEZ ABANTO. "Remate de la Obra de la Sillería, Reja, Tribunas y Pulpito de la Catedral de Lima. El Dean y Cabildo a favor de Luis Ortíz de Vargas y Pedro de Noguera", en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, Tomo XX, Entrega I, Lima, 1956, pp. 123-144; SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 221-268.

²⁸⁰ Existen en los documentos algunos nombres de otros artífices dedicados a la escultura y la ensambladura en aquella época, pero el registro de las actividades profesionales de estos es escasa y poco significativa. En todo caso, sobre ellos y sus obras nos hemos ocupado en otro apartado en este mismo trabajo.

siguiente se documenta la presencia del escultor Luis de Espíndola. Posteriormente aparece en los documentos el escultor Gaspar de la Cueva, en 1621.

2.3.1 *Pedro de Noguera*

Pedro de Noguera se encuentra en Lima en el año 1619, de acuerdo a un contrato firmado el día 10 de julio de aquel año entre dicho escultor y los mayordomos de la cofradía de la Soledad del convento de San Francisco para la ejecución de un *Cristo crucificado del descendimiento*; el referido *Cristo* debía tener algunas características particulares: “... *ha de jugar la cabeza bajando y subiendo a su tiempo y así mismo ha de jugar los brazos por los hombros y las piernas por las rodillas...*”²⁸¹; Noguera no pudo cumplir dicho encargo pactado en los plazos establecidos y volvió a firmar concierto con los mismos mayordomos de la referida cofradía y bajo las mismas condiciones, el día 3 de enero de 1620²⁸². El 20 de agosto del mismo año se concertó con los padres agustinos para hacer la sillería de coro de su convento en Lima, la cual debía ceñirse a un diseño previo *excepto en los respaldos que en la dicha traza parece en las sillas altas que al presente parece estar dibujadas de escultura*²⁸³. Se tiene la información que en el año 1620 Noguera está ocupado en la realización de un retablo para el convento de monjas de San Agustín en Santiago, Chile; para entonces, el maestro ya había hecho un primer cuerpo con su remate, lo que resultaba bajo, por ello debía añadir un segundo cuerpo con figuras de media talla²⁸⁴. Dos años después, un 7 de enero de 1622, se obligó a hacer un retablo para el altar de la capilla mayor de la iglesia del convento de San Francisco del Callao; dicho encargo fue encomendado por la Cofradía de la Limpia Concepción de Nuestra Señora de los Soldados, fundado en el referido convento; en la caja principal del dicho retablo *se instalaría la*

²⁸¹ AGN; escribano Francisco Hernández; 1619; protocolo 831; folio 1434- 1436vta. Citado en: LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima t. XIII, 1940, p. 19. Hemos reactualizado la referencia documental.

²⁸² AGN; escribano Bartolomé Torres de la Cámara; 1619-1625; protocolo 1890; folio 236-238vta. Citado en: *Ibid.*, p. 19. Hemos reactualizado la referencia documental.

²⁸³ AGN; escribano Francisco Hernández; 1620; protocolo 832; folios 2151- 2155vta. Citado y transcrito en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001, pp. 292-299. Desarrollaremos más adelante los hechos vinculados a la construcción de este mueble litúrgico.

²⁸⁴ RAMOS SOSA, Rafael. “La proyección de los talleres limeños de Escultura y Retablo en el Reino de Chile (1603-1668)”, en: *Arte y crisis en Iberoamérica*, Santiago de Chile. Ril Editores, p. 46, nota 17.

imagen de la Concepción y en el remate se colocaría una talla de un Cristo con su cruz de vara y media de largo *siendo la talla a proporción de la cruz*²⁸⁵.

La obra que demandaría al escultor varios años en construir fue la hechura de la sillería de coro de la Catedral de Lima, considerada por los autores como la obra escultórica más importante realizada en el Perú e Hispanoamérica, en la época virreinal²⁸⁶, pero de ella nos ocuparemos más adelante.

El día 27 de febrero de 1627, el artífice Luis Ortiz de Vargas cedió a Noguera una obra que el primero había concertado con fray Jerónimo Bautista; se trata de un retablo que Ortiz de Vargas realizaba para la recoleta dominica. Noguera se encargaría de terminar el referido retablo basándose en un diseño que Vargas había traído de España²⁸⁷. El 9 de julio de 1630 se convino con Juan Yañez para entregarle una serie de tallas destinadas al retablo mayor de la iglesia de Santo Domingo; estas serían: diez figuras de a seis cuartas, *veintiocho niños que carguen las columnas*, grandes y pequeños, dos figuras de santos de medio relieve *que estén echadas en los bancos*, *dos historias una principal y otra encima de ella*, cuatro santos de bulto *de a dos varas y todo la demás obra de serafines tarxas y demás tallas*²⁸⁸. Otra obra de importancia es *la ocupación trabajo y aderezo que hizo en la obra de los santos de la sacristía*, tarea por la que cobró Noguera 1,300 pesos, de parte de Joan Martínez de Uceda, el 23 de marzo de 1631²⁸⁹. Años después, el 1 de agosto de 1634, los mayordomos de la cofradía de Santa Elena del monasterio de Nuestra Señora de la Concepción encargaron a Noguera la ejecución de un retablo de madera de roble y cedro *dorado estofado y de pintura*²⁹⁰. Existe además una información sobre un concierto hecho entre el citado escultor y los mayordomos de la Cofradía de Nuestra Señora del Agua Santa

²⁸⁵ LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Ob. Cit.*, pp. 19-20.

²⁸⁶ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 283; RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 132.

²⁸⁷ LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima t. XIV, 1941, pp. 364-365; SAN CRISTÓBAL, Antonio. "El ensamblador Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima", en: *Boletín del Instituto Riva Agüero*, Lima, n° 23, 1996, p. 242, 277, nota 6

²⁸⁸ LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima t. XIII, 1940, pp. 20-21.

²⁸⁹ ACL; Libro de cuentas numero 3, 23-03-1631, folio 43. – Serie F3.

²⁹⁰ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977, pp. 142-143; Chichizola transcribe el concierto de obra pero refiere una fuente documental distinta a la ofrecida por Harth-Terré para el mismo encargo escultórico: CHICHIZOLA, José. *Ob. Cit.*, pp.197-199.

del convento de la Merced para hacer un retablo²⁹¹. El 17 de junio de 1636 Pedro de Noguera recurrió al dorador Juan de Arce para que se ocupe de dorar y estofar el Sagrario que Noguera *está haciendo para el altar mayor de la santa Iglesia Catedral*; Arce debía estofar y encarnar tanto la obra del *ensamblaje como las figuras que tuviere* dicho Sagrario; por su parte Noguera se comprometía pagar regularmente a Arce 70 pesos semanalmente hasta el cumplimiento del contrato²⁹². El 22 de diciembre del mismo año, el racionero de la Catedral, el doctor don Sancho de Paz solicitó a Pedro de Noguera la talla de un Cristo crucificado para que sea puesto *en el altar que está a la entrada de la sacristía mayor*; la imagen debía estar encarnada y medir dos varas de alto, con una cruz *tosca bien hecha* y pintada²⁹³. No volvemos a tener noticias del maestro español como escultor o ensamblador hasta 1640, cuando el día 26 de junio de aquel año concertó con doña Mariana Ponce de León, viuda de Melchor Malo de Molina, *un entierro y retablo para la capilla de la susodicha que tiene en la dicha Santa Iglesia* de la Catedral limeña. Dicho retablo ocuparía uno de los lados de la referida capilla, y presentaría una *estatua principal* de dos varas de alto, el cual *ha de estar armado*²⁹⁴. Contamos con una referencia acerca de la ocupación de Pedro de Noguera en *la sillería y mejoras de ella; que el otorgante tiene hecha en la dicha santa iglesia*; el maestro Noguera hizo constar que recibió 1,000 pesos del tesorero Juan Martínez de Uceda en 1645 por dicha labor²⁹⁵. En este mismo año nuevamente recurre al dorador Juan de Arce para que pinte y adorne el *túmulo que el dicho Pedro de Noguera está fabricando para el novenario y honras de la Reina nuestra señora Isabel de Borbón*; entre las tareas que debía realizar Arce para dicho túmulo funerario figura “...*pintar de ceniciento diez y seis figuras, que van armadas de cotense...*”²⁹⁶. Sabemos que el citado maestro escultor ejecutó una imagen de San Antonio de Padua por 250 pesos, para el tesorero José Antolines, en 1647²⁹⁷.

²⁹¹ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 142.

²⁹² CHICHIZOLA, José. *Ob. Cit.*, pp. 199-202; RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, pp. 140, 168 y nota 52.

²⁹³ AGN; escribano Cristóbal de Aldana; 1636; protocolo 82; folio 366 a tinta y 364 a lápiz. Citado en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros", en: *Revista del Archivo General de la nación*, n° 7, Lima, 1984, p. 191.

²⁹⁴ *Ibid.*, pp. 202-203.

²⁹⁵ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 146.

²⁹⁶ *Ibid.*, pp. 145-146.

²⁹⁷ *Ibid.*, p. 146.

No hay información de actividad escultórica del maestro Pedro de Noguera posterior a 1647; solo tenemos un dato relacionado a la hechura de una reja que hizo para la capilla de San Isidro Labrador en la Catedral de Lima, por el que percibió 1,375 pesos y 6 reales, en 1655²⁹⁸, y un año después junto con el escultor Tomás de la Parra tasan la obra escultórica de Bernardo Robles y Lorenzana, para la capilla de la Concepción en la Catedral limeña, aquel año de 1656 es el último en que Noguera aparece en los documentos limeños²⁹⁹.

2.3.2 Luis Ortiz de Vargas

La presencia de Luis Ortiz de Vargas en la ciudad de los Reyes data, según consta en los documentos publicados, desde el 19 de octubre de 1619, cuando firmó un concierto con Bartolomé Lorenzo para realizar un retablo para su enterramiento, el cual debía contar con algunas tallas de santos como San Bartolomé, en bulto redondo, San Simón, San Judas, Santa Clara y San Lorenzo, para la iglesia de San Marcelo³⁰⁰. El 18 de agosto de 1620 firmó un concierto de obra con Melchora de los Reyes del monasterio de Nuestra Señora de la Encarnación, para hacer un retablo que contendría la *imagen titular del cenobio*³⁰¹. El 14 de octubre del mismo año, Ortiz se convino nuevamente con Bartolomé Lorenzo para hacer algunos añadidos a un retablo que había hecho al susodicho; al respecto se anota lo siguiente: *un banco de altor necesario para que levante y tenga gracia, con una cartela y adorno que lo hermosee y de gracia al dicho retablo*³⁰².

Entre 1621 y 1622 Ortiz de Vargas diseña monumentos de carácter efímero para ser usados en las conmemoraciones y festividades públicas en la ciudad. En 1621 por ejemplo se levantó un túmulo funerario por las exequias del rey Felipe III, cuyo diseño le perteneció a

²⁹⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 402.

²⁹⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "El retablo de la Concepción de la Catedral de Lima", en: *Historia y Cultura*, n° 15, Lima, 1982, p. 93. Parece que en este año también realizó otra tasación de la obra ejecutada por Juan de Arce y Francisco Serrano para la Capilla Real de Palacio, este dato lo ofrece HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 150, nota 35.

³⁰⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "El ensamblador Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima", en: *Boletín del Instituto Riva Agüero*, Lima, n° 23, 1996, p. 242.

³⁰¹ RAMOS SOSA, Rafael. "Luis Ortiz de Vargas en Lima. Revisión y aportación documental, 1619-1627", en: *Laboratorio de arte* - Número 5, VOL. II – 2013, p. 878.

³⁰² HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 154. El primer encargo escultórico citado encomendado a Luis Ortiz de Vargas y este último contratado también por Vargas pueden estar relacionados a la construcción del retablo-sepulcro de Bartolomé Lorenzo. Ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Arquitectura Virreinal Religiosa de Lima*. Librería Studium S.A., Lima, Perú, 1988, p. 174. RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 878.

Ortiz de Vargas³⁰³. Para el día 6 de febrero de 1622 se armó una escenografía en la plaza mayor de Lima para la proclamación del nuevo rey español Felipe IV; el diseño también le correspondió a Ortiz de Vargas, quien incluiría en su ornato dos esculturas alegóricas de las ciudades de Lima y Cuzco³⁰⁴. Algunos meses después, vuelve a ser elegido el diseño de Vargas esta vez para la confección de un *arco de ingreso*, de arquitectura efímera, para recibir al nuevo virrey Marqués de Guadalcázar, quien hizo su ingreso en los Reyes el día 25 de julio de 1622³⁰⁵.

Se sabe que Ortiz de Vargas en aquel año de 1622 *está acabando* un retablo para la capilla de San Miguel, en el convento de San Agustín; los documentos aluden a una imagen de San Miguel, que ocuparía *una caja* del primer cuerpo, y dos santos de medio relieve³⁰⁶. Nuevamente hay noticias de este artífice en este año de 1622, relacionado a tareas de restauración del local de comedias de Santo Domingo, empresa en la cual intervinieron los carpinteros Francisco Gil y Cristóbal de Luna³⁰⁷.

A principios de 1623 participa en el concurso para la adjudicación de la construcción de la sillería de coro de la Catedral de Lima. A ella también concurren como ya hemos mencionado otros artífices como Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola. Desarrollaremos este proceso más adelante. Existe una información relacionada a un retablo ejecutado por el dicho maestro español para la Recolectión de los Franciscanos Descalzos, a la luz de una carta de pago otorgada por él, fechada el 10 de julio de 1623³⁰⁸. El 14 de agosto del mes siguiente, el citado Vargas firmó una carta de pago por la suma de 1400 pesos que cobró de la iglesia de San Francisco, en virtud de su trabajo en la fabricación del púlpito de dicho templo³⁰⁹. El 17 de octubre de 1624 se obligó con fray Jerónimo Bautista hacer el retablo principal de la Recoleta dominica de la Magdalena, bajo la advocación de la Virgen del Rosario, por lo que recibiría

³⁰³ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 879.

³⁰⁴ *Ibid.*, p. 880.

³⁰⁵ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas", en: *Actas III Jornadas de Andalucía y América* (La rábida marzo 1984). Sevilla, Escuela de estudios hispanoamericanos. 1985, T. II, p. 107.

³⁰⁶ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001, pp. 157-160.

³⁰⁷ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 154.

³⁰⁸ *Ibid.*, p. 155. RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 881.

³⁰⁹ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 154. RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 881.

cinco mil pesos³¹⁰, aunque meses antes, el 29 de abril, el dicho escultor ya había firmado un concierto con el mismo fraile para ejecutar el sagrario y la caja que albergaría una imagen de la Virgen del Rosario en bulto redondo, destinados al citado retablo³¹¹.

El 21 de abril de 1626 Ortiz de Vargas firmó un concierto con los PP. de San Francisco quienes le encargaron un retablo para el altar de Santa Liberata, el cual debía ser entregado para el día 23 de enero del siguiente año, día de san Alfonso; sin embargo, Ortiz no concluyó dicho proyecto³¹². Al mes siguiente, el 20 de febrero, Ortiz de Vargas pactó un concierto con Pedro de Noguera para que este se haga cargo de un retablo que fue inicialmente encomendado a Vargas por Fr. Jerónimo Bautista de la Recoleta dominica³¹³. Se sabe que Ortiz había concertado un retablo para la capilla institucional de los mayordomos de la cofradía de San José, un 12 de mayo de 1626³¹⁴; pero lo dejó inconcluso en atención a una carta de pago otorgada por él al mayordomo de la Cofradía, Esteban Fernández. En la anotación marginal del documento en cuestión, fechado el día 23 de mayo de 1627, el maestro declaró que dejaba sin concluir el referido retablo por un viaje a España³¹⁵.

2.3.3 *Luis de Espíndola*

El escultor Luis de Espíndola está en Lima el 22 de setiembre de 1620, cuando junto con Pedro de Noguera reclamaron ante las autoridades competentes la adjudicación de la construcción de un retablo para la cofradía de la Inmaculada Concepción en el convento de San Francisco; dicho proyecto había sido concedido para su realización finalmente a Martín Alonso de Mesa y Fabián Gerónimo; los demandantes, Noguera y Espíndola, aducían que los mayordomos de la referida hermandad habían tratado inicialmente la hechura de dicho

³¹⁰ RAMOS SOSA, Rafael. "Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1635)", en: Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América. *El País Vasco y el Nuevo Mundo*, Vitoria, Mayo de 1994. Serv. De Publ. De la Univers. Del País. Victoria, 1996, p. 571.

³¹¹ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, pp. 155 y 158.

RAMOS SOSA, Rafael. "Luis Ortiz de Vargas en Lima. Revisión y aportación documental. 1619-1627", en: *Laboratorio de arte* - Número 5, VOL. II – 2013, p. 882.

³¹² HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 155. RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 881.

³¹³ Ya reseñado por nosotros en la página 70, nota 294, en este trabajo. Como recordamos, se trata del contrato que contiene una noticia significativa en relación a la difusión de los modelos europeos de retablos en las Indias, como es el caso una traza traída de España por Ortiz de Vargas, la cual cedió a Noguera, para que la copiase y se la devolviese.

³¹⁴ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 882.

³¹⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 446.

retablo con ellos, pero los referidos cofrades no cambiaron de parecer³¹⁶. Se registra un encargo concluido por Espíndola en el año 1623, se trata de un Sagrario realizado para el altar mayor de la Catedral de Lima por el que recibió 525 pesos³¹⁷.

Luis de Espíndola también fue uno de los que participaron en la puja por la construcción de la sillería de coro de la Catedral limeña a principios del año 1623. Como hemos señalado, dicha obra fue cedida a Pedro de Noguera en un proceso irregular; pero los demás postores no se quedaron conformes con tal decisión, puesto que el 1 de agosto del mismo año los escultores Martín Alonso de Mesa, Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola presentaron una petición ante Joan Ximénez de Montalvo, oidor de la Real Audiencia, para plantear una rebaja, además de descalificar a Pedro de Noguera como escultor. El dato que reviste de importancia en el estudio de la obra de Espíndola, es cuando los referidos escultores argumentaron que Noguera no es *escultor sino, ensamblador, como se verá en la sillería que tiene a su cargo de San Agustín a tres años y no a acabado diez sillas por no tener escultor que le aga la escultura y talla della, y algunas figuras que tiene echas las izo Luis Despíndola...*³¹⁸.

Se conoce un concierto de obra firmado por el escultor Espíndola y el licenciado Lorenzo Pardo del Castillo, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de la Visitación, el día 24 de setiembre de 1624; el escultor se comprometía a hacer cuatro figuras de bulto de *la advocación de San Zacarías, San Joaquín, San José y San Juan Bautista*³¹⁹. Exactamente un mes después, el 24 de octubre, el dorador Fabián Gerónimo firmó un concierto con el Capitán Hernando de Santa Cruz y Padilla para dorar el retablo que iba a colocarse en su capilla de la Catedral limeña; en el concierto se anota que el referido retablo era obra de

³¹⁶ Pedro de Noguera y Luis de Espíndola para hacerse con el encargo citado, incluso hicieron una rebaja de 1,000 pesos. Este suceso nos informa sobre las relaciones profesionales entre los escultores, y sus conflictos laborales, que por cierto ya se ha mencionado. Ver: HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 127, nota 6; RAMOS SOSA, Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, p. 196, nota 20; "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú", en: *Actas del II Encuentro Internacional de Barroco en los Andes*. La Paz, Viceministerio de Cultura (en prensa), p. 63, nota 3.

³¹⁷ RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 120.

³¹⁸ MARCO DORTA, Enrique. *Ob. Cit.*, pp. 286-288.

³¹⁹ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p.139; SAN CRISTÓBAL, Antonio. "El ensamblador Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima", en: Boletín del Instituto Riva Agüero, Lima, n° 23, 1996, p. 241.

*Pedro de la Cueva y Domingo Pérez y traza de Pedro de Noguera y escultura de Luis de Espíndola*³²⁰. Días después, el 27 de octubre, concertó junto con el dorador Fabián Gerónimo la terminación de dos retablos destinados para el claustro del convento de San Agustín, los mismos que habían sido comenzados años atrás por el escultor Martín Alonso de Mesa; en el concierto se anota que Luis de Espíndola debía *acabar y dar acabado de escultura dos retablos que tiene a su cargo Martín Alonso de Mesa*³²¹.

No hay noticia de Espíndola a partir del 29 de agosto de 1626, cuando está involucrado junto con Luis Ortiz de Vargas en una liquidación de deudas a Miguel Ochoa³²², hasta el 12 de agosto de 1628, cuando aparece documentado ya en Potosí, Bolivia³²³. Se sabe que permaneció varios años en esa región hasta que retornó nuevamente al Perú, donde se le documenta nuevamente a partir de junio de 1646, cuando contrajo matrimonio con María de Cisneros, hasta su muerte registrada el día 25 de febrero de 1670³²⁴. De esta segunda estancia en Lima, se conservan algunos conciertos de obra firmados por Luis de Espíndola que se fechan posterior al periodo estudiado por nosotros, pero que citaremos brevemente. El 19 de enero de 1654 se comprometió con el licenciado y presbítero Juan de Betancur a realizar *una hechura de madera de Cristo nuestro Redentor resucitado con su peana*, el cual sería enviado al templo de Mochumi, en Trujillo³²⁵. El 3 de setiembre de 1661 concertó con los mayordomos de la cofradía de la Soledad del convento de San Francisco a *hacer un sepulcro para el santo Cristo para la dicha cofradía para lo sacar en procesión el Viernes Santo*³²⁶. El 18 de agosto de 1662 los maestros ensambladores Josef Lorenzo Moreno y Josefe Pizarro contrataron un retablo para el altar mayor de la iglesia de San Juan de Dios; en el documento de contrato se estipulaba que ciertas figuras de escultura que presentaría el referido retablo *serían de mano de Luis de Espíndola*; estas fueron, la imagen de Nuestra Señora de la Paz, un San Juan de Dios, un San Juan Pecador, dos ángeles, y un

³²⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981, p. 229.

³²¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001, pp. 167-169.

³²² SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981, p. 230.

³²³ RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú", en: *Actas del II Encuentro Internacional de Barroco en los Andes*. La Paz, Viceministerio de Cultura (en prensa), p. 63.

³²⁴ *Ibid.*, p. 64.

³²⁵ *Ibid.*, p.65.

³²⁶ *Ibid.*, p. 64.

Arcángel San Rafael para procesiones³²⁷. Finalmente se registra un último encargo al maestro, hasta el momento, fechado el 3 de marzo de 1664, para ejecutar un retablo destinado a la capilla de San José en la iglesia de Arica, Chile³²⁸.

Existen algunos datos más sobre la actividad escultórica de Espíndola en Lima ofrecidos por el investigador padre Rubén Vargas Ugarte, pero, como es usual en él, no cita sus fuentes. Mencionaremos estos datos informativos para el conocimiento general, siempre con las reservas del caso. Según el referido investigador, Espíndola trabajó al lado de Pedro de Noguera en varias obras desde 1620 a 1626. También menciona que Espíndola hizo algunos retablos y bultos para la Merced, en Lima. Y por último señala que dicho maestro ejecutó un tabernáculo de la Virgen de Copacabana para la iglesia de Santa Ana de Chachapoyas³²⁹.

2.3.4 Gaspar de la Cueva

Se tienen noticias del escultor Gaspar de la Cueva en la ciudad de los Reyes a partir de mayo de 1621, cuando se provee de tablas y tablones de cedro por el valor de 346 pesos³³⁰. Poco después, en noviembre del mismo año, se sabe que labró un Crucificado de siete palmos de alto para el *Hospital del Beato Juan de Dios, Convalescientes de Callao*, por 300 pesos³³¹.

Entre los años 1621 y 1623, no tenemos noticias de alguna actividad escultórica concertada o ejecutada por Cueva³³², hasta el 23 de enero de 1624, cuando vende una esclava negra al dorador Antonio Donvela, como una forma de pago por las tareas de encarnadura, policromía y dorado que hizo el dicho Donvela a una serie de tallas escultóricas realizadas

³²⁷ LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima t. XIV, 1941, pp. 363-364; RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 64.

³²⁸ *Ibid.*, p. 64.

³²⁹ VARGAS UGARTE, Rubén. *Ob. Cit.*, pp. 210-211.

³³⁰ RAMOS SOSA, Rafael. "La Obra del Escultor Pedro de Noguera: Promotores y Gusto Artístico en la Catedral de Lima", en: *Nuevas Perspectivas Críticas Sobre Historia de la Escultura Sevillana*. Sevilla, España, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Vol. 1, 2007, p. 515.

³³¹ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 95.

³³² El historiador Jorge Bernal Ballesteros informa que Gaspar de la Cueva "En 1623 se encarga de un retablo lateral en la Concepción...". Desconocemos la fuente de ese dato. Ver: BERNAL BALLESTEROS, Jorge. "La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII", en: *Escultura en el Perú*. Lima, Banco de crédito del Perú, 1991, p. 94.

por Cueva, tales como las representaciones del beato Luis Gonzaga, dos imágenes de Pedro de Alcántara, tres cabezas de santos, una señora de Santa Ana y San Ramón para diferentes recintos religiosos³³³.

En febrero de 1623, Gaspar de la Cueva participó también en la disputa por la construcción de la sillería catedralicia, la cual había sido adjudicada en principio a él, pero como ya dijimos, finalmente fue a Noguera y no a Cueva, a quien se le asignó la dicha obra, el 15 de marzo del citado año. Más adelante, el escultor concertó en sociedad con el ensamblador Pedro de Mesa la terminación de dos retablos para el claustro del convento de San Agustín, los cuales dejó sin acabar Martín Alonso de Mesa; el contrato con los mencionados maestros se celebró el día 11 de mayo de 1626 y en él se determinó que Gaspar de la Cueva se encargaría de *hacer una hechura de Cristo hincado de rodillas de la oración del huerto... y un ángel que traiga un cáliz en la mano*; dichas imágenes serían colocadas en uno de los retablos que le sería indicado; la tarea del ensamblaje de los referidos retablos correría a cuenta de Pedro de Mesa, hijo del difunto Martín Alonso³³⁴. El 26 de junio del mes siguiente Gaspar de la Cueva nuevamente es solicitado para encargarse de la obra escultórica de un retablo que no logró acabar Mesa; el referido retablo estaba destinado, esta vez, al altar mayor del monasterio de la Concepción, para el cual debía tallar Cueva una serie de imágenes de escultura anotadas en el concierto respectivo, por lo que cobraría en total 4,000 pesos; sin embargo, el citado escultor no cumplió con el contrato³³⁵. Poco después el 14 de agosto de 1626, el Dr. Juan López Alarcón encargó al escultor una imagen de la Inmaculada Concepción con tres serafines a sus pies, para la iglesia mayor de San Clemente del puerto de la Magdalena de Pisco; se piensa que no se llegó a ejecutar dicha obra, por cancelación del contrato³³⁶. A los pocos días, el 17 de agosto, convino con el

³³³ RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)", en: *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamérica*. Editorial Universidad de Granada, Granada, España, 2013, pp. 427-428, nota 14.

³³⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001, pp. 175-176.

³³⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima nº 17, 1998, pp. 121-122, 125-128.

³³⁶ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p. 124, nota 10.

jesuita Alonso Fuentes de Herrera entregarle cinco figuras de bulto a saber, tres del Niño Jesús, una de la Virgen y una de San Ignacio³³⁷.

El último documento que indica la presencia del escultor en Lima se fecha el 20 de agosto de 1628, cuando otorgó poder al carpintero Diego de Medina para que pudiera vender sus bienes³³⁸. Más adelante volvemos a tener noticias de él en Potosí, Bolivia el 1 de febrero de 1629, cuando desde aquella ciudad otorgó carta poder a su legítima mujer con residencia en Lima, Catalina de Milán, para que ella se ocupe de una deuda no saldada a un zapatero por su esposo ausente en Potosí³³⁹.

2.3.5 Noguera y su círculo

Luego de la adjudicación a Noguera de la obra de la sillería de coro de la Catedral y la migración posterior de los otros postores a otras regiones, Noguera quedó a partir del año 1629, como el único representante en Lima de aquella generación de escultores españoles que arribó a esta ciudad entre los años 1619-1621. Por supuesto que Noguera no era el único escultor en la ciudad de los Reyes, una vez que los postores de la subasta de la sillería abandonaran el escenario limeño, pero sí uno de los más importantes en la ciudad.

Seguramente Noguera solicitó la ayuda de algunos de los artífices locales que ejercían el oficio de ensambladores y escultores en los años que duró la ejecución de la sillería, entre 1627 y 1632³⁴⁰. Sin embargo, existe un grupo más cercano de colaboradores al maestro barcelonés, entre oficiales y aprendices, que pudieron ser tomados en cuenta, preferentemente, en las labores de la sillería, ya que, o bien trabajaron, o bien aprendieron el oficio de escultor en el taller de Noguera, en los mismos o cercanos años a la ocupación del maestro en la referida obra, como veremos.

El oficial de ensamblaje y talla Hernando de Joseph concertó con Pedro de Noguera el día 6 de enero de 1626 para trabajar en la tienda de éste *en todo lo que me ordenare tocante al*

³³⁷ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p. 124.

³³⁸ RAMOS SOSA, Rafael. "Notas Sobre el Escultor Gaspar de la Cueva en Lima, 1621-1628", en: *Estudios de Historia del Arte*. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007). Sevilla, España. Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Dpto. de Hª del Arte de la Universidad de Sevilla. Vol. 2, 2010, p. 516.

³³⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequillo*, revista de historia, arte y sociedad, Lima nº 10, 1996, año V, p. 23.

³⁴⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981, pp. 232-234.

*dicho arte de ensamblaje y talla por tiempo de un año*³⁴¹. Hernando de Joseph se titulaba *maestro escultor y ensamblador* en 1631³⁴². El oficial de escultor Domingo Pérez de Lizarde trabajó para Pedro de Noguera en la hechura de la sillería de San Agustín que tenía a su cargo Noguera, a quien Lizarde se encargó de entregar marioletas, mascarones y entreclores, según consta en un documento fechado el 6 de febrero de 1626. Posiblemente el maestro Noguera volvió a solicitar la colaboración del oficial Pérez de Lizarde para las obras en la Catedral³⁴³. Otro caso es el del oficial de escultor Julio de Yllescas quien se concertó con Noguera el 10 de julio de 1630 para trabajar en la tienda de éste en labores de arquitectura y escultura por tiempo de un año, lapso que corría a partir del primero de julio de aquel año³⁴⁴. Por otro lado, están los aprendices que ingresaron previo contrato al taller de Pedro de Noguera para aprender el oficio de escultor y ensamblador en el periodo de construcción de la sillería de coro Catedralicia, como fue el caso de los aprendices Juan de Palma, quien concertó con Noguera el 7 de setiembre de 1626, y Gaspar Velázquez, quien lo hizo el 24 de enero de 1630. Asimismo, el carpintero y tornero Hernando Díaz Caballero concertó el día 5 de marzo de 1627 con el dicho Noguera para aprender el oficio de ensamblaje y talla por el tiempo de año y medio³⁴⁵.

2.4 *La escultura limeña en el segundo cuarto del siglo XVII*

Luego de la destacada e intensa actividad profesional ejercida por los escultores españoles en el primer cuarto del siglo XVII, surgen algunos otros nombres de maestros cuyas trayectorias se extienden en el segundo cuarto de siglo³⁴⁶. Se trata de una generación que, como figura en los documentos publicados hasta ahora, releva a los anteriores maestros en una época en que disminuyen las noticias de comisiones escultóricas, solicitados principalmente por personas particulares, hermandades y órdenes religiosas³⁴⁷. Los

³⁴¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 302-303.

³⁴² *Ibid.*, p. 303.

³⁴³ *Ibid.*, pp. 304-305.

³⁴⁴ *Ibid.*, p. 305.

³⁴⁵ *Ibid.*, p. 305.

³⁴⁶ Como hemos visto, el escultor Pedro de Noguera ejerce su magisterio en la sillería de coro de la catedral de Lima entre los años 1626-1632, y continúa su actividad profesional hasta el año 1655, haciéndose cargo en ese lapso de importantes comisiones escultóricas para la catedral limeña, así como de otras relacionadas a la arquitectura. *Ibid.*, pp. 237-243.

³⁴⁷ Al poco conocimiento de la situación de los hechos escultóricos entre 1625-1650, se añade, como consecuencia de ello, las pocas obras de escultura identificadas para la época, lo cual genera cierta

escultores más importantes, por su dilatado trabajo y piezas identificadas, registrados hasta la fecha en este periodo, son Pedro Muñoz de Alvarado, activo entre el año 1622 hasta 1643, y el criollo mexicano Juan García Salguero, con actividad entre los años 1627-1639, aunque documentado hasta 1649³⁴⁸. El estudio de estos dos personajes y el conocimiento de su obra son importantes puesto que ilumina una época, como dijimos, de escasa literatura histórico-artística y esculturas atribuidas.

2.4.1 *Pedro Muñoz de Alvarado*

La primera noticia registrada y publicada acerca de la actividad del escultor Pedro Muñoz de Alvarado es un concierto de obra que firmó con el teniente corregidor de la provincia de Yauyos, Juan de Larra Morales, el día 12 de octubre de 1622. En el referido concierto el escultor se comprometía a hacer una imagen de bulto de Santo Domingo *con un perro a los pies y su cruz en la mano e diadema en la cabeza*, la cual debía entregar pintada y dorada, para el pueblo de Santo Domingo de Allauca de la provincia de *los Yauyos*. El trato incluía la hechura de una caja de madera *en que se pueda llevar a cualquier parte*. El plazo de entrega de la escultura era de dos meses, por el que recibiría la suma de 150 pesos de a ocho reales, de los cuales había recibido 60 cuando firmó el contrato, y esperaba recibir el resto cuando hubiere terminado dicha imagen³⁴⁹.

Volvemos a tener noticias de Muñoz el 19 de noviembre de 1627, cuando se obligó con el ensamblador Tomás de Aguilar para hacerle un *tablero de la historia de la Santísima Trinidad* de medio relieve, y doce figuras también de medio relieve de los santos siguientes: santa Isabel, santo Tomás de Aquino, san Pedro de Alcántara, la Magdalena, santa Cecilia, san Juan Bautista, san Juan Evangelista, san Pedro, san Pablo, santa Catalina mártir, santa Ana y san José; todo ello destinado a un retablo. En el contrato se especificaba que por cada figura de los doce citados santos recibiría 90 pesos de a ocho reales; en dicho monto (1080 pesos) se incluía el costo de la hechura del relieve de la Santísima Trinidad. El maestro escultor recibió un primer pago de 500 pesos de a ocho reales de parte de Tomás

incertidumbre de cómo se desarrolló la actividad escultórica en Lima en ese lapso, y bajo cuáles circunstancias.

³⁴⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima nº 17, 1998, p. 112, nota 72.

³⁴⁹ AGN; escribano Agustín de Atencia; 1622; protocolo 171; folio 336- 336 vta. Citado en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 435.

de Aguilar, y cobraría el resto (580 pesos) en dos partes iguales; la primera, cuando hubiere entregado al dicho ensamblador ocho de las figuras nombradas; y la segunda, cuando hubiere acabado de entregar toda la obra pactada. En una anotación marginal que se lee en el mismo concierto de obra se especifica con fecha de 23 de mayo de 1629 que Tomás de Aguilar y Pedro Muñoz de Alvarado cumplieron cada uno con lo acordado³⁵⁰.

El primero de abril del año siguiente, en 1628, el *maestro escultor de imaginería* Pedro Muñoz de Alvarado firmó nuevamente un contrato con Tomás de Aguilar para que el dicho escultor le haga una serie de figuras escultóricas, las cuales mencionaremos a continuación: *una imagen de Cristo nuestro redentor crucificado; una imagen de la virgen nuestra señora de la limpia y pura concepción*, con serafines y luna a sus pies; cuatro figuras de santos, san Juan Bautista, san Juan Evangelista, san Pedro Nolasco y san Pedro Armengol, *fraile de la Merced*; dos niños desnudos, y *un retrato del tamaño del natural hincado de rodillas sobre un cojín puestas las manos vestido de sacerdote con manteo y sotana*. En el contrato se advierte que la imagen de *nuestra señora de la concepción* debía ser *al modo de la que está en San Francisco en la capilla de los maestros Sastres*. Por toda la obra de escultura Muñoz de Alvarado recibiría 520 pesos de a ocho reales, de los cuales Tomás de Aguilar le había adelantado 397 pesos; los restantes 123 pesos los cobraría cuando terminara la obra que, según se indica en el concierto de obra, debía ser entregada para fines del mes de agosto del mismo año. En una anotación marginal con fecha de 23 de mayo de 1629, escrita en el mismo concierto de obra, se informa que Tomás de Aguilar y Pedro Muñoz de Alvarado cumplieron cada uno con lo estipulado³⁵¹.

Transcurren algunos años y volvemos a saber de la obra de Muñoz el día 10 de octubre de 1633, fecha en que se convino con los miembros de la cofradía de San José, instalada en la Catedral, para ejecutar tres figuras de escultura y *pintura de relieve de madera de cedro* para la dicha cofradía; las tres figuras consistían en una imagen *de la Virgen nuestra señora, otra de señor San José*, ambas de dos varas de alto sin la peana, y *la otra del niño Jesús*, de vara y cuarta de alto. El contrato estipulaba que el escultor debía dar hecha y

³⁵⁰ AGN; escribano Bartolomé de Cívico; 1627; protocolo 322; folios 1988- 1990 vta. Citado en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 436.

³⁵¹ AGN; escribano Bartolomé de Cívico; 1628; protocolo 323; folios 354 vta.- 355 vta. Citado en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 436.

acabada la imagen de la Virgen para el día 19 de marzo de 1634 y de ser posible dar acabada también las otras dos imágenes para la misma fecha; en todo caso se comprometía a entregar las referidas dos imágenes de San José y el Niño Jesús dentro de los cuatro meses que corría a partir de la referida fecha del 19 de marzo de 1634. El escultor recibiría por la ejecución del encargo la suma total de 1000 pesos de a ocho reales, de los cuales había recibido 150 pesos para empezar la obra, de igual forma cuando haya entregado la imagen de la Virgen recibiría otros 150 pesos, y los 700 pesos restantes cuando haya acabado las dos imágenes de San José y el Niño Jesús. Muñoz de Alvarado cumplió con entregar la obra en el plazo establecido, ya que en la anotación marginal del referido concierto, fechada el 3 de octubre de 1634, se indica que el dicho Pedro Muñoz y el mayordomo de la Cofradía de San José, Esteban Fernández, daban *por rota y cancelada esta escritura* por cuanto ambos maestros habían cumplido con lo acordado³⁵².

El día 20 de febrero de 1636 el escultor Pedro Muñoz de Prado³⁵³ y el ensamblador Tomás de Aguilar se concertaron con el padre fray Pedro Urraca, de la orden de la Merced, para ejecutar la hechura de un retablo destinado *a uno de de los pilares de la iglesia del dicho Convento*. Tomás de Aguilar se encargaría de ejecutar el retablo mientras que Pedro Muñoz de Prado tuvo a su cargo hacer para el referido retablo las esculturas que se indican a continuación: *una historia de la Santísima Trinidad de bulto*, según el modelo de una lámina que poseía el mencionado Padre Urraca. En la dicha imagen *las tres personas de la Santísima Trinidad han de estar coronando a la Virgen*, acompañados de ángeles y serafines, además de dos medios cuerpos de un religioso mercedario y un ángel custodio, colocados uno a cada lado de la citada Virgen. Para el segundo cuerpo del retablo debía hacer un *crucifijo de un Cristo Crucificado al vivo... y encima la figura del espíritu santo en figura de paloma, con sus nubes encima de la cabeza del Cristo*. Se indicaba que todas las figuras debían medir seis cuartas de alto y tener ojos de cristal. El dicho Muñoz de Prado cobraría por su trabajo 1000 pesos de a ocho reales los cuales se le pagaría en tres partes; los primeros 400 pesos para comenzar el trabajo, el segundo pago de 300 pesos

³⁵² AGN; escribano Diego Nieto Maldonado; 1633; protocolo 1233; folio 1990- 1991 vta. Citado y transcrito en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 434 (nota 23), 455-456.

³⁵³ Según el investigador padre Antonio San Cristóbal el escultor Pedro Muñoz de Alvarado y el escultor Pedro Muñoz de Prado es el mismo personaje, SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequillao*, revista de historia, arte y sociedad, Lima n° 10, 1996, año V, p. 34. Abordaremos este importante asunto del nombre del escultor más adelante.

cuando *este todo hecho de madera*, y los 300 pesos restantes cuando lo haya entregado dorado, estofado y encarnado. Tanto Tomás de Aguilar y Pedro Muñoz debían instalar el retablo terminado para el día 15 de agosto de 1636. En una anotación marginal que se lee en el mismo concierto de obra con fecha 10 de diciembre de 1636, el escultor Pedro Muñoz de Prado y el padre fray Pedro Urraco daban por cancelada *esta escritura*, por cuanto los susodichos habían cumplido con lo acordado en el dicho concierto de obra. Tomás de Aguilar hacía lo propio meses después, el 5 de marzo de 1637³⁵⁴.

El 15 de mayo del año siguiente Pedro Muñoz de Prado contrató una obra para enviarla fuera de Lima, se trata de una *imagen de un Santo crucifijo de bulto y escultura* en madera de cedro, que debía entregar *encarnado y pintado lo necesario y encajonado y con su cruz*, la cual sería enviada al pueblo de Guarney, por disposición del licenciado Juan Bautista Moreno, *cura* del dicho pueblo. El concierto de obra lo firmó con Francisco Ruiz Jurado en Lima, a quien Pedro Muñoz debía entregar la escultura para fines del mes de agosto próximo. Para la obra del pintado y encarnado, el dicho escultor, que lo tenía a cargo suyo, declaró que lo había de hacer en principio el dorador Antonio de Unbela. Francisco Ruiz Jurado pagaría a Pedro Muñoz por la obra pactada 310 pesos de a ocho reales, de los cuales había recibido los primeros 100 pesos para empezar a ejecutar la obra, de igual modo recibiría otros 100 pesos cuando haya hecho la obra de escultura; y cuando haya entregado *la dicha imagen y cruz acabado de todo punto y encajonado y estivado para enviarlo al pueblo de Guarney*, recibiría los 110 pesos restantes. En una anotación marginal que se encuentra en el mismo concierto de obra con fecha de 17 de setiembre de 1637, se indica que Francisco Ruiz y Pedro Muñoz de Prado daban por cancelada *esta escritura* por cuanto habían cumplido ambas partes con lo concertado en el dicho concierto de obra³⁵⁵.

Tiempo después, el día 28 de enero de 1642, Pedro Muñoz de Prado firmó un concierto con el bachiller Miguel Gerónimo Gutiérrez de Alcocer, para la talla de dos imágenes en madera de cedro *solamente en blanco acabadas en toda perfección*, una de san José y la otra de san Joaquín, ambas de vara y tercia de alto, sin indicarse el destino de las figuras. El

³⁵⁴ AGN; escribano Juan de Zamudio; 1636; protocolo 2051; folios 917- 920 vta. Citado y transcrito en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 35 (nota 51), 40-42.

³⁵⁵ AGN; escribano Bartolomé de Toro; 1637; protocolo 1876; folio 248 vta.-250 vta. Citado en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 437.

plazo en que el escultor debía cumplir con el convenio tenía la fecha de 10 de abril de ese mismo año. Por la referida obra Pedro Muñoz recibiría 210 pesos de a ocho reales, de los cuales recibió como adelanto 100 pesos en el momento de firmar el contrato; los otros 110 pesos los recibiría cuando haya finalizado el trabajo encomendado. En la anotación marginal del concierto se lee el cumplimiento del convenio por ambas partes antes del término del plazo, firmado el día 2 de abril de 1642³⁵⁶.

La última noticia que tenemos del escultor Pedro Muñoz de Alvarado data del primero de mayo de 1643, cuando firmó un concierto con Juan de Urrutia, mayordomo de la cofradía de Nuestra Señora de Aránzazu de la iglesia del Convento de San Francisco, para tallar veintiséis figuras de muchachos, ángeles o virtudes en madera de cedro *para acomodarlos* en el retablo que labraba en aquel entonces el ensamblador Asensio de Salas para el altar que tenía dicha cofradía en el citado convento franciscano³⁵⁷. Para la ejecución de las veintiséis figuras escultóricas, Muñoz de Alvarado debía *hacer modelo conforme a la presente donde cada una a de estar para que se execute en la madera*, y entregarlas en un plazo de diez meses, transcurso en el que Muñoz debería ir entregando las piezas que diere acabado, según los plazos establecidos, para *que se vayan pintando y estofando*. El citado escultor recibiría por todo el trabajo encomendado 1,100 pesos, de los cuales declaró haber recibido 300 pesos, como un primer pago del monto total, de parte del mencionado Juan de Urrutia; luego le sería entregado otros 300 pesos cuando haya terminado la mitad de la obra; otros 200 pesos cuando haya culminado las tres cuartas partes de ella, y los restantes 300 pesos cuando haya concluido su trabajo. En una anotación marginal escrita en el mismo concierto con fecha de 22 de diciembre de 1643, se lee que Pedro Muñoz de Alvarado otorgó una carta de pago a Juan de Urrutia, por 200 pesos *paga de la dicha obra*; es decir, Muñoz reconoció haber recibido esa cantidad de pesos por parte del referido Urrutia, pero no queda claro por cuál trabajo realizado hasta entonces por el dicho Muñoz.

³⁵⁶ AGN; escribano Francisco de Acuña; 1642; protocolo 22; folios 101v.-102.

³⁵⁷ AGN; escribano Juan de Zamudio; 1643; protocolo 2059; folio 1153: la numeración de los folios está rota. Citado en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 437.

2.4.2 Juan García Salguero

Las primeras noticias del escultor Juan García Salguero datan del año 1627³⁵⁸, cuando realizaba algunas tareas para el retablo mayor del monasterio de la Concepción en Lima. Como se sabe, el referido retablo fue comisionado en principio al escultor Martín Alonso de Mesa algunos años antes³⁵⁹, pero falleció sin darle término; por esta razón se firmó nuevo concierto con otro escultor llamado Gaspar de la Cueva, quien no hizo ningún trabajo; finalmente se contrató a Salguero el día 20 de octubre de 1627, quien culminó la obra concepcionista³⁶⁰. El 17 de diciembre del año siguiente firmó un testamento donde informó que el Convento de San Agustín le debía 175 pesos de a ocho reales por *el resto de los tableros de escultura que hice para el dicho Convento y coro de la iglesia de él*³⁶¹. Más adelante, el 9 de enero de 1635 se comprometió tallar ocho bultos de santos para la cofradía de la Redención de Cautivos de la iglesia de la Merced³⁶². El 25 de agosto de 1636, el escultor Salguero había tallado cuatro angelitos para el maestro carpintero y ensamblador Juan Coronado, por la suma de 50 pesos³⁶³. Posteriormente, el 16 de junio de 1637, se obligó a hacer una escultura de bulto de San Francisco para Roque de Miranda³⁶⁴. Meses después, el 26 de agosto del mismo año, se concertó con Antonio Mendoza para tallar una imagen de san Antonio con el Niño y un libro³⁶⁵. El ensamblador Mateo de Tovar junto con el escultor mexicano se comprometieron con el capellán de la cofradía de la bendita Magdalena en la iglesia de san Lázaro, el día 13 de febrero de 1638, para realizar una escultura de bulto y unas andas parihuelas³⁶⁶. El 22 de agosto de 1639 firmó un concierto

³⁵⁸ Por un testamento firmado por Salguero en Lima, en 1628, sabemos que es criollo de México. Pero no tenemos noticias del escultor Juan García Salguero en dicha ciudad. En el referido documento declara el escultor mexicano que fue casado y tuvo al menos dos hijas, una de ellas fallecida y la otra de 23 años de edad. HARTH-TERRÉ, Emilio. "Juan García Salguero, un criollo de México, escultor en Lima", en: *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, Vol. VIII, número 30, 1961, p. 89.

³⁵⁹ Ver página 68 de este trabajo.

³⁶⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima n° 17, 1998, pp. 125-128. Hay documentos firmados por Juan García Salguero fechados antes del 20 de octubre, donde se indica que el citado escultor ya había realizado trabajos en el citado retablo, al menos desde el 12 de julio de 1627, fecha que señala su más temprana actividad como escultor en la ciudad de los Reyes, hasta el momento, *Ibíd.*, p. 109.

³⁶¹ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 72.

³⁶² SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 111.

³⁶³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 7, Lima, 1984, p. 77.

³⁶⁴ *Ibíd.*, p. 77.

³⁶⁵ *Ibíd.*, p. 77.

³⁶⁶ *Ibíd.*, p. 77.

para hacer dos retablos para las capillas de la iglesia del Colegio San Pablo³⁶⁷. El agustino Fray Francisco del Castillo le encargó realizar una escultura de bulto de San Juan de Sahagún; el contrato se firmó el día 9 de noviembre de 1639, en el que se estipulaba que el dicho escultor debía entregar la referida imagen para fines de febrero de 1640³⁶⁸. Es todo lo que se ha publicado sobre la actividad escultórica del maestro Juan García Salguero, aunque se le documenta todavía el 8 de marzo de 1649, relacionado a una carta de pago por 500 pesos³⁶⁹.

2.4.3 Otros escultores, oficiales y aprendices de escultura

Hemos ofrecido un panorama de la escultura limeña con las trayectorias de los escultores que mejor documentados se encuentran hasta ahora, y a quienes se le ha identificado obra, al menos a la gran parte de dichos artífices. Sin embargo, ellos no fueron los únicos escultores activos en el escenario limeño de la época, ya que se encuentran publicados algunos otros nombres de escultores, con más o menos noticias relacionadas a ellos y sus labores. Conviene conocer los encargos escultóricos que se comprometieron a hacer estos poco conocidos escultores para tener una visión más amplia del panorama escultórico del periodo que estudiamos.

Desconocemos hasta qué año Baltasar Vázquez actuó como escultor en la ciudad de Lima, lo cierto es que el 13 de julio de 1601 se comprometió con el *pintor de imaginería* Francisco de Vargas para esculpirle una imagen en madera de Nuestra Señora de Copacabana³⁷⁰. Al parecer este mismo pintor Francisco de Vargas se convino años después con otro escultor llamado Domingo Márquez el día primero de junio de 1612 para que por un periodo de 4 años, y según como ordenara Vargas, Márquez se obligue a esculpirle varias figuras de Cristo, imágenes de la Virgen y Santos, por las cuales recibiría el pago correspondiente por cada hechura³⁷¹. Posiblemente este Márquez sea el mismo que ingresó

³⁶⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima nº 17, 1998, p. 112.

³⁶⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, nº 7, Lima, 1984, p. 77.

³⁶⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima nº 17, 1998, p. 112.

³⁷⁰ LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima t. XIII, 1940, p. 28.

³⁷¹ *Ibíd.*, p. 13.

al taller de Martín de Oviedo en 1603, según referencias de los investigadores Mesa-Gisbert³⁷². Otro escultor, Pedro Márquez es mencionado en un concierto de obra firmado por Martín Alonso de Mesa el 1 de agosto de 1612³⁷³; en dicho concierto se le encargó a Mesa hacer un retablo para el altar mayor del monasterio de la Encarnación. El escultor Pedro Márquez y el ensamblador Pedro Avilés también pretendían hacer dicho retablo; en razón de ello el escultor Martín Alonso alegó: *como se sabe en este Reyno no hay persona en él que me haga ventaja en la dicha arte de escultura*³⁷⁴.

Según el investigador padre Rubén Vargas Ugarte, sin brindar precisa fuente documental, Diego Martínez de Oviedo concertó con los mayordomos de la cofradía del Rosario de Santo Domingo de Lima en 1616, para que haga *la añadidura del retablo de la Virgen titular*; además menciona Vargas Ugarte algunas obras de escultura que hizo el mismo escultor para los templos limeños, sin indicar fechas de realización de aquellos trabajos; el referido investigador rastrea la trayectoria de Oviedo en la ciudad del Cuzco a partir de 1664, ciudad donde se le documenta al parecer hasta 1679³⁷⁵.

Existe una referencia documental, de fecha 30 de diciembre de 1625, acerca de un escultor de nombre Alonso Vásquez de Vargas, quien está vinculado con Luis Ortiz de Vargas en las pugnas por la construcción de la sillería catedralicia³⁷⁶. Además se sabe que el dicho escultor Alonso Vásquez recibió en su taller al aprendiz Francisco López de Nájara, quien había ingresado antes en el taller del escultor Pedro de Noguera³⁷⁷. Más información tenemos acerca del escultor Sebastián de Sande, quien el 7 de abril de 1620 entró como aprendiz al taller del carpintero Benito Rodríguez; dos años más tarde inició su aprendizaje para el oficio de *ensamblador, tallador y escultura* en el taller de Martín Alonso de Mesa, según concierto del 7 de noviembre de 1622; en dicho documento Sebastián de Sande declaró ser mestizo y contar con 25 años de edad³⁷⁸. Muchos años después se registra un encargo al dicho escultor Sebastián de Sande, quien firmó el respectivo concierto de obra el

³⁷² MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, p. 100.

³⁷³ Ver también página 64 de este trabajo.

³⁷⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981, p. 224.

³⁷⁵ VARGAS UGARTE, Rubén. *Ob. Cit.*, p. 262-265.

³⁷⁶ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 77, nota 15.

³⁷⁷ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977, p. 136.

³⁷⁸ RAMOS SOSA, Rafael. "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en: *Archivo Español de Arte*, n° 271, Madrid, 1995, pp. 311-313.

30 de enero de 1632; dicho encargo consistía en la talla de una *historia de Ntra. Sra. de las Mercedes*, trabajo por el que recibiría 380 pesos del mayordomo de la cofradía Juan de la Peña Lillo³⁷⁹. El 19 de agosto de 1633, Sande se obligó a hacer una imagen en madera de San Juan Capistrano para la cofradía de dicho santo, en el convento de San Francisco; la dicha imagen debía estar pintada, dorada y estofada para fines del mes de enero de 1634; el escultor recibiría por su trabajo 312 pesos de a ocho reales³⁸⁰. El 20 de julio de 1634 el dicho escultor firmó una memoria poco antes de su muerte, acaecida entre julio y agosto del mismo año; no llegó a efectuar testamento. En la referida memoria aparecen algunas noticias sobre encargos de escultura que había concertado Sande; por ejemplo, para el carretero Tomás García se había comprometido hacer una talla de bulto de *Ntra. Sra. de las Mercedes*, por el valor de 200 pesos; para el convento de Santo Domingo había concertado la hechura de una imagen de su santo fundador, en 170 pesos; entre otras noticias más³⁸¹. En cuanto a Hernando de Joseph se sabe que concertó con el escultor Pedro de Noguera el día 6 de enero de 1626, en calidad de *oficial de ensamblaje y talla*, para trabajar en la tienda del maestro³⁸². Algunos años después se intitula *maestro escultor y ensamblador*; así se encuentra documentado en un concierto de obra firmado el día 13 de julio de 1631, cuando se obligó a hacer un cuadro y tabernáculo para la capilla de *Ntra. Sra. de La Victoria en la iglesia de San Sebastián*³⁸³. El 3 de enero de 1633 se comprometió con el Prior del convento de la Recoleta dominicana de la Magdalena, para labrar un facistol³⁸⁴. Finalmente lo encontramos vinculado otra vez al escultor Pedro de Noguera el día 27 de febrero de 1639, cuando firmaron concierto por el cual Hernando de Joseph se comprometía a trabajar como *oficial de escultor* por dos años en el taller del maestro Noguera, quien a su vez se comprometía a pagarle 1,050 pesos³⁸⁵.

Se tiene el caso del también escultor Francisco Lobo quien talló esculturas tanto en madera como en piedra. La primera referencia a este maestro data del 30 de enero de 1631, fecha

³⁷⁹ RAMOS SOSA, Rafael. "Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1635)", en: Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América. *El País Vasco y el Nuevo Mundo*, Vitoria, Mayo de 1994. Serv. De Publ. De la Univers. Del País. Victoria, 1996, p. 575.

³⁸⁰ LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Ob. Cit.*, p. 25; RAMOS SOSA, Rafael. "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en: *Archivo Español de Arte*, nº 271, Madrid, 1995, p. 311.

³⁸¹ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 313.

³⁸² SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 232-233.

³⁸³ *Ibid.*, pp. 233.

³⁸⁴ *Ibid.*, pp. 233.

³⁸⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 305.

en que el escultor Pedro de Noguera reconoció deber a Francisco Lobo la suma de 400 pesos *de los jornales y días que trabajó en obras de mi casa en el oficio de escultor*³⁸⁶. Existe un recibo de pago con fecha 6 de setiembre de 1631 firmado por Francisco Lobo, por concepto de una *hechura de un ángel grande al natural de dos que han de llevar en las enjutas del arco de la portada principal que se está haciendo* [en la Catedral de Lima]³⁸⁷. El 17 de diciembre de 1632 concertó la hechura de una imagen de bulto de Nuestra Señora de Guadalupe para el Convento de San Francisco en Ica³⁸⁸. Nuevamente para esta ciudad le encargaron una escultura de bulto de Santa Isabel de Hungría, el día 11 de mayo de 1635³⁸⁹. El 27 de abril de 1637 concertó con el ensamblador Tomás de Aguilar para hacer tareas de escultura para el sepulcro del Arzobispo de Lima, don Fernando Arias de Ugarte; la construcción de dicho sepulcro había sido encomendado al referido ensamblador Aguilar por el licenciado Diego López de Lisboa, días antes, el 23 de abril; dicho sepulcro se instalaría en la capilla del Sagrario de la iglesia Catedral. La obra de escultura que debía labrar Francisco Lobo sería: una escultura de bulto *del retrato de Su Sría. al vivo*, puesto de rodillas y vestido de *pontifical con tunicelas casulla y mitra en la cabeza con su sitial y mitras como señala la traza*; cuatro virtudes, cada una de vara y tres cuartas de alto, y cuatro muchachos, de una vara de alto; dos marioletas *para la cornisa*; otros dos muchachos *para la tarja donde vienen las armas de su Sría.*; cuatro serafines y mascarones³⁹⁰. El 11 de enero de 1638 concertó hacer una escultura de bulto de san Pedro Nolasco para la iglesia de la Merced³⁹¹. Meses después, el padre Fray Pedro Urraca de la orden Mercedaria lo contrató para tallar una *historia de San Ramón Nonato* y una *tabla con el retrato del padre Urraca*; estos trabajos serían situados en un tabernáculo que labraba el ensamblador Asensio de Salas; el concierto con el dicho escultor Francisco Lobo se firmó el 22 de abril de 1638³⁹². Años más tarde, el 4 de diciembre de 1644 concertó hacer dos

³⁸⁶ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981, p. 232, nota 14. Esta noticia hace pensar a San Cristóbal que el escultor Francisco Lobo participó en la construcción de la sillería de coro de la catedral de Lima.

³⁸⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, pp. 234-235.

³⁸⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequilao*, revista de historia, arte y sociedad, Lima n° 10, 1996, año V, p. 35.

³⁸⁹ *Ibid.*, p. 35.

³⁹⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, pp. 448-455.

³⁹¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequilao*, revista de historia, arte y sociedad, Lima n° 10, 1996, año V, p. 35.

³⁹² *Ibid.*, p. 35.

bultos de San Buenaventura y San Pedro de Alcántara³⁹³. El día 24 de marzo de 1648 se tasó la obra de un escudo de armas reales para la portada de la Catedral de Lima hecho por el *maestro escultor* Francisco Lobo, en 478 pesos³⁹⁴. La última noticia que se ha publicado acerca de Francisco Lobo es sobre unas andas que se comprometió a hacer para *Nuestra Señora de Tacna*, el día 22 de junio de 1663³⁹⁵.

El escultor salmantino Bernardo de Robles y Lorenzana está activo en la ciudad de Lima a partir de 1646, aunque se le documenta desde 1644, y se extendió hasta la segunda mitad del siglo XVII³⁹⁶. Ahora bien, sólo comentaremos un único concierto de obra, conocido hasta ahora, firmado por Robles que se fecha dentro del periodo que estudiamos. El día 3 de octubre de 1646 el mencionado escultor se comprometió con el licenciado Santiago de Ortega, presbítero, y el jesuita Juan de Córdoba, a tallar una escultura de bulto de la Virgen del Pilar con el Niño en los brazos, la cual se alzaría sobre un trono de nubes con un serafín; la referida imagen debía ser de vara y media de alto *sin el pilar que tendría a su vez tres cuartas de vara*. La obra sería tasada por *dos personas peritas y científicas* en escultura³⁹⁷.

Antes de pasar al siguiente capítulo, creemos necesario hacer mención de los nombres de los aprendices y oficiales de escultura, publicados hasta el momento, puesto que ellos debieron ser empleados por el maestro escultor en sus tiendas o talleres, para llevar a cabo sus trabajos. Así, tenemos el caso del *oficial de escultor* el mulato Juan Simón, quien trabajó tanto para Juan Martínez de Arrona³⁹⁸, como para Martín Alonso de Mesa³⁹⁹. Otro

³⁹³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 35.

³⁹⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 243. RAMOS SOSA, Rafael. "Nuevas Noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú", en: *Laboratorio de arte*. 2004. Núm. 16, 2004, p. 458.

³⁹⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequilao*, revista de historia, arte y sociedad, Lima n° 10, 1996, año V, p. 35.

³⁹⁶ RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor Bernardo de Robles y Lorenzana en el Perú (1644-1670)", en: *Ada OLAYA. Homenaje al RP Dr. Antonio San Cristóbal*, Lima, 2000, p. 408.

³⁹⁷ RAMOS SOSA, Rafael. "El crucificado de la compañía en Ayacucho (Perú): una propuesta de atribución a Bernardo Pérez de Robles", en: *Revista del departamento de Historia del Arte*, n° 11, 1998, p. 512.

³⁹⁸ RAMOS SOSA, Rafael. "Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1635)", en: *Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América. El País Vasco y el Nuevo Mundo*, Vitoria, Mayo de 1994. Serv. De Publ. De la Univers. Del País. Victoria, 1996, p. 570.

³⁹⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima n° 17, 1998, pp. 114-117. Probablemente este Juan Simón fue esclavo escultor del conocido escultor Juan Martínez Montañés, ver: RAMOS SOSA,

caso es el del oficial de escultura Domingo Pérez de Lizarde que había ejecutado para el escultor Pedro de Noguera *cierta cantidad de marioletas, mascarones y entreclores... durante el tiempo que trabajó con él en la sillería de San Agustín*; Noguera reconocía una deuda por el valor de 40 pesos al dicho Lizarde el 6 de febrero de 1626⁴⁰⁰. El oficial de escultura Juan Luis de Yllescas también trabajó en la *tienda* del maestro Noguera, quien, para tal efecto, firmó un concierto con el dicho Yllescas el día 10 de julio de 1630; se indicaba que el referido oficial trabajaría por tiempo de un año, que corría a partir del 1 de julio de 1632⁴⁰¹. Finalmente tenemos una referencia acerca de otro oficial de escultura de nombre Pedro Fernández de Cabrera quien concertó con el ensamblador Asensio de Salas el día 20 de febrero de 1642, para que el dicho oficial talle las imágenes destinadas a los *dos retablos colaterales* que el dicho ensamblador se había comprometido a hacer para el altar de la Recoleta de Ntra. Sra. de Guía y Copacabana de la Orden de San Agustín⁴⁰². Hay que recordar que el oficial Hernando de Joseph ingresó como oficial de escultura en el taller de Pedro de Noguera el 26 de enero de 1626, y tiempo después ese mismo oficial se intitulaba maestro escultor⁴⁰³.

Aparte de los *oficiales de escultor* están los aprendices de escultura; el caso más significativo es el de Sebastián de Sande, cuya obra la hemos comentado brevemente en este trabajo. Como dijimos, Sande ingresó primero como aprendiz de carpintero al taller de Benito Pereyra, y luego al taller de Martín Alonso de Mesa, como aprendiz de ensamblador, tallador y escultor; años después Sande se intitulaba maestro escultor. Conocemos también la existencia de al menos tres aprendices de escultura que tuvo Pedro de Noguera. Uno de ellos ya lo hemos visto, se trata de Francisco López de Nájara, quien ingresó al taller de Noguera hacia 1620, pero lo abandonó para luego acudir al de otro escultor llamado Alonso Vásquez de Vargas⁴⁰⁴. Juan de Palma concertó con el maestro Noguera el día 7 de setiembre de 1626, como aprendiz de *escultor y ensamblador* para trabajar en la tienda del dicho maestro. El tercer aprendiz aludido es Gaspar Velásquez

Rafael. "El escultor Juan Simón: discípulo y esclavo de Montañés", en: *Migraciones y rutas del Barroco*, La Paz, Bolivia, 2014, pp. 37-45.

⁴⁰⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 305.

⁴⁰¹ *Ibid.*, p. 305.

⁴⁰² SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas sillerías corales limeñas", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 6, 1984, p. 82, nota 28.

⁴⁰³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 303.

⁴⁰⁴ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, pp. 135-136.

quien entró también al taller de Noguera como aprendiz de *ensamblador y escultor*, tras concierto firmado el día 24 de enero de 1630.

CAPÍTULO III

Repertorio escultórico limeño de la primera mitad del siglo XVII. Estudios y documentos.

A continuación enumeraremos once trabajos escultóricos asignados a la primera mitad del siglo XVII que están debidamente documentados, los cuales conforman el repertorio de esculturas que estudiaremos. Nuestro objetivo es brindar un repertorio de obras fiables con las que podamos hacer un estudio cuidadoso de la escultura limeña que se fundamente en bases sólidas; con este criterio, antes de proceder a la descripción y análisis formal de las obras, hemos creído conveniente exponer el estado de la cuestión de los diferentes trabajos que conforman nuestro repertorio y de esa manera brindar los argumentos de su identificación con autores y fechas propuestos por los investigadores.

3.1 *La sillería de coro del convento de Santo Domingo (1603)*

En el coro alto de la iglesia del convento de Santo Domingo se conserva un conjunto de sillas que componen la sillería coral de dicho templo, construida hacia 1603 por el artífice Juan Martínez de Arrona⁴⁰⁵. Dicho mueble litúrgico actualmente luce en los respaldares de las sillas de la fila superior 49 tableros escultóricos que representan figuras de santos, además de dos esculturas de bulto ubicadas en la parte central de la referida sillería.

No se conoce la fecha del inicio de su construcción pero sí la de su término en atención a un documento firmado por Juan Martínez de Arrona el 11 de marzo de 1603, donde el artífice afirmó haber recibido todo el dinero concertado por la hechura de *la sillería que hizo en el coro*, del convento de Santo Domingo⁴⁰⁶. Algunos años más tarde el cronista fray Reginaldo de Lizárraga comentó en su obra *Descripción y población de las Indias*, acerca de la sillería dominica lo siguiente: “... *El coro tiene sillas altas y bajas de madera y de cedro, labradas los respaldares y de admirables figuras de santos que si fueran dorados no*

⁴⁰⁵ El documento que hace mención de la autoría de la sillería de coro de la iglesia de Santo Domingo es una carta de pago otorgada por el maestro Arrona, ver: AGN; escribano Cristóbal de Vargas; 1603; protocolo 1973; folio 374. Citado en: RAMOS SOSA, Rafael. "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en: *Archivo Español de Arte*, n° 271, Madrid, 1995, p. 316.

⁴⁰⁶ AGN; *Ob. Cit.*, folio 374.

había más que desear; costaron 18, 500 pesos de a nueve reales y el oficial perdió mucha plata."⁴⁰⁷. Un dato interesante se encuentra en la memoria testamentaria firmada por el escultor Sebastián de Sande en 1634⁴⁰⁸, relacionado a la sillería dominica, donde informa acerca de una hechura de Santo Domingo, que tenía en su poder Sande, para la sillería del convento de la orden de predicadores (Santo Domingo). Estos datos y testimonios certifican la existencia de la sillería de coro dominico desde los primeros años del siglo XVII, realizado por Juan Martínez de Arrona.

En el año de 1633 las autoridades del convento de Santo Domingo de Lima decidieron ampliar el coro alto de su iglesia hasta *el pretil del cementerio*, para lo cual contrataron al albañil Antonio Mayordomo, quien hizo, además, algunas otras obras que modificaron la arquitectura de su iglesia⁴⁰⁹. Esta variación espacial en el coro alto tal vez transformó la sillería por primera vez, pero no se sabe en qué medida⁴¹⁰. Lo cierto es que algunos autores han percibido una variada calidad artística en la factura de los paneles escultóricos⁴¹¹, lo que podría indicar o bien la participación de un maestro director de la obra secundado por oficiales contratados, o la adición de relieves escultóricos posterior al alargamiento del coro alto dominico⁴¹², sino ambas.

⁴⁰⁷ LIZARRAGA, fray Reginaldo de. *Descripción y población de las Indias*. Publicada en la revista del Instituto histórico del Perú con un prólogo y noticia biográfica del autor por Carlos A. Romero, Lima, Imprenta americana. Rastro de San Francisco, 57, 1908, Libro I, capítulo XXVII, p. 38. Lizárraga fallece en 1609. Años después Bernabé Cobo comentaría muy someramente acerca de la sillería lo siguiente: "... toda de madera de cedro, y labrada costosamente con tantas figuras de santos entallados". Ver: COBO, Bernabé. *Obras del P. Bernabé Cobo*, de la compañía de Jesús II (estudio preliminar y edición del P. Francisco Mateos de la misma compañía). Ediciones Atlas, Madrid, 1964, Libro III, capítulo III, p. 419.

⁴⁰⁸ AGN; escribano Diego Xaramillo; 1634-1635; protocolo 1999; folio 6. Citado en: RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 313. El dato ya lo había dado a conocer Harth-Terré, pero sin citar la fuente, ver: HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, pp. 80-81. Este autor denomina a Sande como maestro de sillerías, incluso afirma que este escultor fue el que realizó la sillería del coro de Santo Domingo entre los años de 1625 a 1627, sin referir fuentes. HARTH-TERRÉ, Emilio. "Juan García Salguero, un criollo de México escultor en Lima", en: *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, México n° 30, 1961, p. 76.

⁴⁰⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Reconversión de la iglesia del convento de Santo Domingo (lima) durante el siglo XVII", en: *Anuario de Estudios Americanos*, XLIX, Sevilla, pp. 233-270.

⁴¹⁰ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 313. Los posteriores cambios que sufrió la iglesia producto de las labores de reconstrucción, posterior a los terremotos, hasta ahora no han sido puestos en relación con los posibles cambios de la sillería.

⁴¹¹ WETHEY, HAROLD. *Ob. Cit.*, pp. 180-181.

⁴¹² Se sabe que Pedro de Noguera realizó tareas artísticas en 1630 en la capilla mayor del convento dominico; esta información, publicada por Lohmann Villena, ha sido puesta en relación con posibles trabajos de este escultor en la sillería por aquel tiempo, ver: LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Ob. Cit.*, pp. 20-21. RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral*

3.2 La cajonería de la Catedral de Lima (1608).

En la sacristía de la Catedral de Lima se conserva un mobiliario eclesiástico conocido como la Cajonería, el cual se compone de dos cuerpos, uno encima de otro, separados por un espacio cóncavo. El cuerpo inferior contiene las gavetas o cajones que le dan el nombre al referido mobiliario, en cuyo cuerpo superior se disponen quince figuras de santos en medio relieve; estas tallas escultóricas son el objeto de estudio de este apartado.

Actualmente se conoce que Juan Martínez de Arrona proyectó la cajonería hacia 1608, conforme a una escritura que fue localizada y publicada por el investigador padre Antonio San Cristóbal, quien se ocupó del análisis de su composición arquitectónica⁴¹³. Sin embargo, el estudio de los relieves de los santos que decoran el cuerpo superior de dicha Cajonería es más complejo ya que este mueble lignario fue intervenido hasta en dos oportunidades en el periodo que estudiamos. Se trata de las labores efectuadas por los escultores Martín Alonso de Mesa en 1618, encargado entre otras tareas de *aderezar* los relieves de los santos en *rostro, manos y pies*⁴¹⁴; y Pedro de Noguera quien se ocupó del *trabajo y aderezo* de dichos santos en 1631⁴¹⁵.

Debido a la existencia de una obra de arquitectura mueble diseñada y construida en la primera mitad del siglo XVII en la ciudad de Lima, como es la cajonería, hemos considerado apropiado incluir algunos comentarios sobre los estudios hechos por los investigadores sobre su composición, y de paso acentuar los rasgos artísticos de los artífices involucrados.

Como adelantamos, la composición arquitectónica y talla de los elementos decorativos que presenta la cajonería no ha sido desapercibido por los estudiosos del arte escultórico

de Lima, 2004, p. 168, nota 15. La fuente documental proporcionada por Lohmann Villena no la hemos localizado.

⁴¹³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima", en: *Boletín del Instituto Riva Agüero*, n° 14, 1986-87, p. 92. Harth-Terré utiliza este mismo documento muchos años antes en sus estudios sobre la Cajonería de la Catedral, pero no publica la fuente: HARTH-TERRÉ, Emilio. *Artífices en el Virreinato del Perú*. Imprenta Torres Aguirre, S. A., Lima Perú, 1945, pp. 133-147. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977, pp. 68-71. El documento en cuestión es una memoria; sin embargo, aún no se ha hallado el concierto de obra respectivo.

⁴¹⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 95.

⁴¹⁵ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 118. La intervención de Pedro de Noguera se limitó a los relieves de los santos.

virreinal limeño⁴¹⁶, lo que ha generado desde un principio que, además del estudio de los relieves escultóricos de la cajonería, se estudie el diseño de su arquitectura. Son conocidos los trabajos de ensambladura de Arrona, donde se ve la traza arquitectónica empleada, en la sillería de coro del convento de Santo Domingo, culminada hacia 1603⁴¹⁷; su diseño arquitectónico para el túmulo funerario de Margarita de Austria, realizado hacia 1612⁴¹⁸; también podemos mencionar el diseño de la portada principal de la Catedral de Lima que el maestro Arrona realizó hacia 1626⁴¹⁹. Asimismo se encargó de diseñar y edificar el Monumento de Semana Santa, el cual fue realizado conjuntamente con Martín Alonso de Mesa, encargado de la parte escultórica, hacia 1613; no se conserva la traza de dicho monumento pero se la ha vinculado con la traza del monumento pascual de la Catedral de Sevilla⁴²⁰.

Ahora bien, decíamos que la cajonería fue intervenida hasta en dos oportunidades, posterior a su construcción en 1608. La primera intervención fue hecha por el maestro Martín Alonso de Mesa en 1618⁴²¹, y la segunda por Pedro de Noguera en 1631⁴²². La labor de Mesa consistió en tareas relacionadas a aspectos funcionales del propio mueble, principalmente, lo cual trajo como consecuencia cambios fundamentales en la composición arquitectónica concebida por Arrona años antes. Dicha obra de renovación radicó en la adición de cajones entre la mesa o cuerpo inferior de la cajonería y los paneles de los santos que decoraban el cuerpo superior de la misma, de tal manera que se creó un espacio cóncavo, denominado *urna* en los documentos, sobre el que se asentarían los dichos cajones; de esa manera estos cajones quedarían separados de la mesa, o cuerpo inferior de la cajonería, para su adecuado

⁴¹⁶ WETHEY, Harold Edwin. *Ob. Cit.*, p. 213. HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977, p. 68-69. RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 117-118.

⁴¹⁷ RAMOS SOSA, Rafael. "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en: *Archivo Español de Arte*, n° 271, Madrid, p. 309-316.

⁴¹⁸ El diseño de dicho túmulo funerario lo hemos visto reproducido en: ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. *El grabado virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX)*. Fondo Editorial de la UNMSM, Lima-Perú, 2002, p. 230.

⁴¹⁹ El diseño de dicha portada lo hemos visto reproducido en: HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, Lamina IX. Aunque el diseño de la portada de la catedral es de arquitectura de obra firme, nos interesa aquí dar a conocer los planteamientos artísticos de Juan Martínez de Arrona.

⁴²⁰ RAMOS SOSA, Rafael. "El Monumento Pascual de la Catedral de Lima", en: *Cuadernos de Arte Colonial*. Núm. 7. 1991, p. 99-108.

⁴²¹ AGN; escribano Diego Sánchez Vadillo; 1618; protocolo 1738; la numeración de los folios está rota. Citado en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 87, 95-98.

⁴²² Archivo de la Catedral de Lima; Libros de Cuentas N° 3, 23-3-1631; folio 43. Citado en: RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 118, 168 (nota 14).

uso. Con la adición de estas nuevas gavetas, se jalonaría hacia adelante todo el cuerpo superior, como puede verse actualmente. De este modo las características del diseño de la cajonería se alteraron significativamente, pues dicho mueble adquirió mayor altura y volumen, debido a la *urna* y al traslado del cuerpo superior hacia adelante, respectivamente⁴²³. Así, el diseño original de Arrona, de menos altura y volumen, adquirió mayor movimiento tras la intervención de Martín Alonso de Mesa⁴²⁴. En cuanto a la intervención de Pedro de Noguera, se sabe que en el año 1631 el citado maestro escultor cobró 1,300 pesos por *la ocupación trabajo y aderezo que hizo en la obra de los santos de la sacristía* de la Catedral de Lima⁴²⁵.

El investigador Harth Terré, que no conoció las posteriores intervenciones de renovación hechas en la cajonería y en las tallas de los santos, efectuadas por Mesa y Noguera, advirtió en los detalles de la posición de los cuerpos, de vestidura y detalles anatómicos que exhiben las referidas figuras, influencias de estilos que se distanciaban cronológicamente una de otra⁴²⁶, y que otro investigador, Rafael Ramos Sosa, explicaría tales diferencias formales años después a la luz de la nueva documentación que halló y publicó⁴²⁷.

Como se sabe la sillería del convento de Santo Domingo fue contratada por Juan Martínez de Arrona terminándola hacia 1603⁴²⁸. A Martín Alonso de Mesa se le han dedicado importantes estudios en los cuales se da cuenta de varias obras concertadas, y de algunas obras atribuidas a él⁴²⁹. Finalmente de Pedro de Noguera se sabe que dirigió las obras de la

⁴²³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 88-90.

⁴²⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La Catedral de Lima en la Arquitectura Virreinal", en: *La Basílica Catedral de Lima*. Lima, 2004, p. 80-83.

⁴²⁵ RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 118 y 168, nota 14.

⁴²⁶ HARTH-TERÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 70.

⁴²⁷ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 168, nota 14.

⁴²⁸ RAMOS SOSA, Rafael. "La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en: *Archivo Español de Arte*, n° 271, Madrid, p. 316.

⁴²⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequillao, Revista de historia, arte y sociedad*, Lima n° 10, 1996, año V, pp. 29-32. "Martín Alonso de Mesa y Juan Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima n° 17, 1998, pp. 113. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001, p. 131. RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, n° 8, 1999, pp. 55 y 59. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, pp. 181-206.

sillería de la Catedral de Lima⁴³⁰, además de su participación en las tallas escultóricas de los santos en la sillería agustina, aunque aún sin determinar cuáles pertenecerían a él⁴³¹. Por tanto, un estudio pormenorizado de las formas que exhiben las obras atribuidas a dichos maestros puede ayudar a definir sus personalidades artísticas, y sacar algunas conclusiones sobre los relieves de santos de la citada cajonería catedralicia⁴³².

De acuerdo a la documentación archivística relativa a la cajonería de la Catedral de Lima debía tallarse la figura del Salvador y a sus 12 apóstoles; sin embargo, existen en la cajonería 14 santos a los lados de la figura central del Salvador. Evidentemente fueron agregados dos santos más no contemplados en la petición del 19 de mayo de 1608. Harth-Terré estimó que los dos santos agregados a la serie de los apóstoles fueron San Bernabé y San Pablo⁴³³. Ramos Sosa llamó la atención en las inscripciones que figuran en el remate de cada compartimento de dicha cajonería, donde se lee los nombres de los apóstoles. En ese sentido, los dos santos agregados serían los que figuran en los extremos, estos son: San José y San Juan Bautista, pero no podemos precisar cuándo⁴³⁴.

3.3 Los cinco relieves escultóricos de la pasión de la iglesia de la Merced de Lima (1612)

Existe un grupo de cinco relieves escultóricos en la Iglesia de la Merced de Lima, que representan algunas escenas de la Pasión de Jesús, instalados en la capilla del retablo de la capilla del Señor del Auxilio. Estos relieves son, La Oración en el huerto, Cristo con la Cruz auestas, Ecce Homo, Cristo atado a la columna, y la Piedad. Actualmente dichos relieves son atribuidos al escultor Martín Alonso de Mesa⁴³⁵, aunque inicialmente habían sido atribuidos a otro escultor.

⁴³⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII pp. 221-268. RAMOS SOSA, Rafael. La Obra del Escultor Pedro de Noguera: Promotores y Gusto Artístico en la Catedral de Lima, en: *Nuevas Perspectivas Críticas Sobre Historia de la Escultura Sevillana*. Sevilla, España, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Vol. 1, 2007, pp. 109-118.

⁴³¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas sillerías corales limeñas", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 6 pp. 71-100.

⁴³² RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 118.

⁴³³ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 68.

⁴³⁴ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 118.

⁴³⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequillao*, revista de historia, arte y sociedad, año V, Lima n° 10, 1996, p. 32.

Se propuso con base en los datos parciales de un documento publicado por Emilio Harth-Terré atribuir estas figuras escultóricas a Martín de Oviedo⁴³⁶. El documento en cuestión efectivamente obliga a Martín de Oviedo y a Cristóbal de Ortega a realizar un retablo para la cofradía de Nuestra Señora de la Piedad en la Iglesia de la Merced, el cual debía tener siete tablas pintadas, mas no labradas, las cuales representarían escenas de los misterios de la Pasión. Sin embargo, posteriores autores entendieron que se trataba de tablas talladas, cuando no era así, lo que originó una primera confusión que consistió en relacionar un documento ajeno con el citado grupo de relieves de la Pasión de la Merced.

Años después, el investigador Jorge Bernales Ballesteros llamó la atención sobre la hechura de un retablo contratado por Martín Alonso de Mesa hacia 1612, para la Iglesia de la Merced; dicho retablo, según el autor citado, debía contener siete relieves de la Pasión⁴³⁷. Este dato ya lo había publicado Harth-Terré⁴³⁸. Así, Bernales Ballesteros relacionó esta información con el documento antedicho, el cual obligaba a Martín de Oviedo y Cristóbal de Ortega ejecutar un retablo decorado con tablas de pintura y no de escultura, como lo indicamos. De este modo surge una propuesta de atribución del citado historiador Bernales, quien atribuyó los relieves que narran la Pasión de Jesús a los escultores Martín de Oviedo y Martín Alonso de Mesa. Su razonamiento fue el siguiente, Martín de Oviedo comenzó la ejecución del retablo de la Pasión, pero no lo concluyó. Luego, el escultor Martín Alonso de Mesa se encargó de la terminación del mismo. Por tanto, Bernales juzgó que los relieves pertenecían a ambos maestros; el relieve de la Pasión lo asignó a Mesa, y el resto de relieves a Oviedo.

Este era el estado de la cuestión, algo confuso, del grupo de relieves escultóricos de la Pasión, conservados en el templo de la Merced, que halló el investigador Antonio San Cristóbal, quien se encargó de evaluar los documentos que eran utilizados para atribuir los dichos paneles de la Pasión a los citados escultores Mesa y Oviedo. Así a la luz del

⁴³⁶ HARTH-TERRÉ, Emilio. "Retablos limeños del siglo XVI", en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, T. XXIII, 1, Lima, 1959, pp. 136-139.

⁴³⁷ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 50. Bernales Ballesteros afirma que *algunos autores estiman que estos relieves (de la Pasión) podrían ser los que hoy se ven en el retablo del Cristo del Auxilio*, pero no menciona qué autores lo estiman y tampoco si se publicaron tales estimaciones.

⁴³⁸ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977, p. 132, nota 8.

contenido de dichos documentos, San Cristóbal atribuyó como único autor de los relieves mercedarios a Martín Alonso de Mesa⁴³⁹.

3.4 *Las esculturas de San Bernardo y San Benito del monasterio de la Santísima Trinidad, en Lurín (1615)*

En la iglesia del Monasterio de la Santísima Trinidad de Lurín se conservan dos esculturas de bulto redondo que representan a San Bernardo y a San Benito. En la actualidad se atribuye a Martín Alonso de Mesa la hechura de ambas estatuas⁴⁴⁰.

El investigador San Cristóbal localizó en el Archivo General de la Nación un concierto de obra donde consta que el escultor Martín Alonso de Mesa y el entallador Francisco Básquez se comprometen a hacer un retablo para el altar mayor del Monasterio de la Santísima Trinidad de Lima⁴⁴¹. En dicho concierto, firmado el 3 de diciembre de 1615, los referidos artífices se comprometieron a terminar la obra en un plazo de año y medio. Así, entregaron la obra del retablo y esculturas en blanco al monasterio, puesto que en 1617 las monjas cistercienses contrataron al dorador Cristóbal de Ortega quien se ocupó de dorar tanto el retablo como las esculturas destinadas a ella⁴⁴².

Como consta en el primer documento mencionado de 1615, las figuras de San Bernardo y San Benito existían antes de la firma de dicho concierto⁴⁴³. El investigador Antonio San Cristóbal, como indicamos, considera que las tallas de los mencionados santos son obra también de Martín Alonso de Mesa, aunque advierte no haber encontrado el documento de archivo que pruebe efectivamente su tesis. Sin embargo, refiere un documento donde se informa las labores de Martín Alonso de Mesa en el monasterio de las trinitarias, realizadas antes de 1615⁴⁴⁴. Se trata de la hechura de un sagrario que ejecutó Mesa en 1614, y que

⁴³⁹ RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, n° 8, 2000, p. 52.

⁴⁴⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La Iglesia del Monasterio de la Santísima Trinidad", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 18, 1998, pp. 123-151.

⁴⁴¹ AGN; escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta; 1615; protocolo 55, folios 152-160. Citado y transcrito en: *Ibid.*, pp. 134 (nota 15), 145-147.

⁴⁴² HARTH-TERRÉ, Emilio. *Artífices en el Virreinato del Perú*. Imprenta Torres Aguirre, S. A., Lima Perú, 1945, p. 119.

⁴⁴³ AGN, Cristóbal de Aguilar Mendieta; 1615; protocolo 55, folio 154.: "... y es a nuestro cargo hazer dos santos de la estatura del glorioso San Bernardo e San Benito que están en el altar mayor del dicho monasterio que son de dos varas de alto".

⁴⁴⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 136.

formó parte del nuevo retablo comenzado en 1615. Esta situación hace suponer a San Cristóbal que lo mismo habría sucedido con los dichos San Bernardo y San Benito; es decir, Mesa también se habría ocupado de labrar, además del sagrario, los citados santos. Por otro lado, el investigador ofrece una breve descripción formal de dichas esculturas y considera que lucen el *empaque manierista de los movimientos contrastantes de equilibrio inestable*⁴⁴⁵. El investigador Rafael Ramos Sosa también ha comentado sobre la talla de dichas imágenes y señala que *podrían identificarse con algunas de las que realizó Martín Alonso para el retablo mayor de la iglesia de las monjas trinitarias en 1615*⁴⁴⁶. Tanto estas esculturas de bulto como las tratadas anteriormente, los relieves mercedarios de la Pasión que también están atribuidas a Martín Alonso de Mesa, puestas unas al lado de las otras, difieren a nivel plástico. Por tanto, el principio artístico que se observa en los citados relieves mercedarios, no se corresponde con el de las esculturas trinitarias.

3.5 Los relieves de la vida de la Virgen y cuatro esculturas de santos del monasterio de la Concepción (1617-1629)

Existen, distribuidos, tanto en el museo del Arzobispado y de la Catedral de Lima, un grupo de ocho relieves que narran la Vida de la Virgen —*El Nacimiento de la Virgen, La Presentación de la Virgen María en el templo, El abrazo en la puerta dorada, La Anunciación, La Visitación, La Natividad, La Coronación de la Virgen*⁴⁴⁷, y *La Asunción*⁴⁴⁸—; y cuatro esculturas de santos —*Santo Domingo de Guzmán, Santa Catalina de Alejandría*⁴⁴⁹, *Santa Clara* y *San Francisco de Asís*⁴⁵⁰—. Estos relieves y esculturas se cree formaron parte del primer retablo mayor construido en la iglesia del monasterio de la Concepción a comienzos del siglo XVII⁴⁵¹. Actualmente dichas esculturas y algunos de los ocho relieves están atribuidos a la obra de los escultores Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero⁴⁵².

⁴⁴⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 137.

⁴⁴⁶ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 59

⁴⁴⁷ Estos relieves enumerados se muestran en el museo arzobispal de Lima.

⁴⁴⁸ Este relieve decora el retablo de la capilla de la Asunción, en la iglesia de la catedral.

⁴⁴⁹ Estas dos esculturas se exponen en la capilla de Santa Ana, en la iglesia de la catedral

⁴⁵⁰ Estas dos últimas se conservan en el museo de la catedral, junto a la sacristía.

⁴⁵¹ VARGAS UGARTE, Rubén. *Un Monasterio Limeño (La Concepción)*, Lima-Perú, 1960, pp. 57-59

⁴⁵² SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima n° 17, 1998, pp. 91-130. RAMOS SOSA,

El retablo que albergaba las piezas escultóricas mencionadas se construyó por partes entre los años 1617 y 1629, según la información contenida en los documentos publicados por el investigador Antonio San Cristóbal⁴⁵³. Dicha obra fue concertada por Martín Alonso de Mesa en 1617, y en 1621 se sumaría en la construcción del referido retablo el escultor Juan Martínez de Arrona⁴⁵⁴. El primero de ellos no pudo terminar las tareas escultóricas del retablo, por fallecimiento, de modo que las monjas concepcionistas en el año 1626 contrataron a otro escultor, Gaspar de la Cueva, para que realice las labores escultóricas pendientes. Sin embargo, Cueva no llegó a realizar ningún trabajo en el citado retablo. Estos quehaceres los asumiría otro escultor, el criollo mexicano Juan García Salguero cuando firmó concierto de obra el 20 de octubre de 1627, al cual le dio finiquito hacia 1629, cuando el referido escultor firmó una carta de pago por la ejecución de la obra que hizo en el retablo mayor concepcionista⁴⁵⁵. No se ha localizado el concierto de obra firmado en primera instancia con el escultor Martín Alonso de Mesa; por esa razón no se sabe qué trabajos se obligó a realizar el susodicho para la fábrica del citado retablo mayor, pero sí se conoce lo que no llegó a hacer, en virtud de la información contenida en los posteriores conciertos pactados primero con Gaspar de la Cueva, quien no llegó a efectuar ninguna obra, y luego con García Salguero. En el concierto de obra firmado por el dicho Salguero, entre las imágenes que debía tallar se hace alusión a *quatro historias y seis figuras grandes de a dos varas de largo*, las cuales debían estar acabadas *con toda perfeccion de escoltura en blanco sin pintura...*⁴⁵⁶. Estos trabajos a ejecutar se han relacionado con el grupo de relieves sobre la vida de la Virgen María y las cuatro esculturas de santos ya mencionados.

Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, pp. 194-195.

⁴⁵³ La documentación respectiva, aunque con ciertas lagunas, está transcrita en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 114-130.

⁴⁵⁴ *Ibid.*, pp. 102-106.

⁴⁵⁵ Por los datos publicados hasta ahora sobre este escultor, Martín Alonso de Mesa debió fallecer entre el quince de diciembre de 1625 y once de mayo de 1626. En la siguiente referencia se consigna que Alonso de Mesa está enfermo: AGN; escribano Pedro Pacheco; 1625; protocolo 1369; folios 51-54vta. Aquí se indica que Alonso de Mesa está difunto: AGN; escribano Juan de Valenzuela; 1626; protocolo 1944; folios 995 vta.-998. Citado en: RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, n° 8, 2000, p. 47 (nota 10).

⁴⁵⁶ AGN; escribano Diego Sánchez Vadillo; 1627; protocolo 1764; folio 2268 vta. Citado y transcrito en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 105, 125-128.

Según los investigadores, el aludido retablo mayor concepcionista terminado hacia 1629 sufrió constantes daños a consecuencia de los sucesivos sismos acaecidos en la ciudad de Lima, y terminó siendo reemplazado por otro nuevo hacia 1783⁴⁵⁷. Este retablo, al parecer, fue ornado con algunas esculturas que formaron parte del retablo anterior, en opinión de los estudiosos⁴⁵⁸. Finalmente este retablo dieciochesco desapareció junto con la capilla mayor en el siglo XX⁴⁵⁹, pero los añejos relieves y esculturas perduraron en el convento de la Concepción. El primer estudioso que llamó la atención sobre algunos de estos trabajos escultóricos fue el investigador Rubén Vargas Ugarte, cuando aún podían verse instalados en el citado retablo mayor del siglo XVIII, en la iglesia del monasterio concepcionista⁴⁶⁰. Años después dicho investigador especificó cuáles tallas le parecía efectivamente pertenecer a una época distinta al del retablo. Estos eran según Vargas Ugarte, las esculturas de Santo Domingo, San Francisco, Santa Clara, Santa Inés, y los relieves de la Asunción y de la Santísima Trinidad coronando a la Virgen María⁴⁶¹. Algunos autores, basados en algunos someros datos históricos y análisis formal, atribuyeron los dichos relieves y esculturas a algunos artífices concretos⁴⁶². Sin embargo, mediante un cuidadoso análisis de documentos de época relacionado a la fábrica del referido retablo mayor, el investigador Antonio San Cristóbal estimó que los siete relieves concepcionistas con escenas de la vida de la Virgen María, trasladados a la iglesia de la Catedral limeña, y las cuatro esculturas de santos, pertenecían al primer retablo concepcionista y los atribuyó tanto al escultor Martín Alonso de Mesa como a Juan García Salguero, pero no distinguió cuáles piezas escultóricas correspondía a cada uno de los dichos escultores, labor que dejó para los especialistas⁴⁶³. El investigador Rafael Ramos Sosa, basado en los documentos importantes que publicó San Cristóbal, en estudios formales y fotos antiguas de las mencionadas esculturas, determinó que los relieves del *Abrazo en la puerta dorada*, *La Anunciación* y *la Visitación* y las esculturas de San Francisco de Asís, Santa Clara y Santa

⁴⁵⁷ VARGAS UGARTE, Rubén. “El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes”, en: *Mercurio Peruano*, año XVII, diciembre, n° 189, p. 628.

⁴⁵⁸ *Ibid.*, p. 628.

⁴⁵⁹ VARGAS UGARTE, Rubén. *Un Monasterio Limeño (La Concepción)*, Lima- Perú, p. 58.

⁴⁶⁰ VARGAS UGARTE, Rubén. “El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes”, en: *Mercurio Peruano*, año XVII, diciembre, n° 189, p. 628, ilustración sin numerar. *Un Monasterio Limeño (La Concepción)*, Lima- Perú, pp. 58-59.

⁴⁶¹ VARGAS UGARTE, Rubén. *Ob. Cit.*, pp. 58-59.

⁴⁶² SCHENONE, Héctor. *Ob. Cit.*, p. 120. MESA, José de, y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, pp. 127-128.

⁴⁶³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 113.

Catalina pueden asignarse al maestro Mesa, en tanto los relieves de *La Coronación* y *La Asunción* y la escultura de Santo Domingo los atribuyó a Juan García Salguero⁴⁶⁴.

3.6 *El Cristo del descendimiento de la iglesia de la Soledad (1620)*

Existe en la Iglesia de la Soledad una escultura de un Cristo yacente que presenta la cabeza y los brazos articulados, atribuido al escultor Pedro de Noguera⁴⁶⁵.

La primera noticia acerca de la hechura de un Cristo crucificado del descendimiento concertado por Pedro de Noguera la ofreció Lohmann Villena en "*Noticias inéditas para ilustrar las bellas artes...*"⁴⁶⁶. Posteriormente el investigador Héctor Schenone relacionó dicha información publicada primero por Lohmann Villena y después por Harth-Terré⁴⁶⁷, con una escultura articulada de Cristo conservada en el momento que escribe el citado Schenone, en una cripta debajo del altar mayor de la iglesia de la Soledad⁴⁶⁸. La propuesta de atribución del mencionado investigador ha sido aceptada sin inconvenientes por los historiadores del arte⁴⁶⁹.

3.7 *La sillería de coro del convento de San Agustín (1620-1625)*

⁴⁶⁴ RAMOS SOSA, Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, pp. 194-195. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 125. En reciente publicación Ramos Sosa reconsidera la atribución de los relieves de la vida de la Virgen, señalando como posible autor de algunos de ellos al mulato Juan Simón, ver: RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor Juan Simón: discípulo y esclavo de Montañés", en: *Migraciones y rutas del Barroco*, La Paz, Bolivia, 2014, pp. 37-45.

⁴⁶⁵ SCHENONE, Héctor. *Ob. Cit.*, p. 117.

⁴⁶⁶ LOHMANN VILLENA, Guillermo. *Ob. Cit.*, p. 19. Como lo indicamos anteriormente, Lohmann publicó sendos documentos relacionados a la hechura de un Cristo del descendimiento concertado por Pedro de Noguera. El primero de ellos no tuvo efecto porque se canceló, de modo que volvió a celebrarse un nuevo contrato en el año 1620, que sería el definitivo: AGN; escribano Francisco Hernández; 1619; protocolo 831; folio 1434- 1436 vta. AGN; escribano Bartolomé Torres de la Cámara; 1619-1625; protocolo 1890; folio 236-238 vta.

⁴⁶⁷ HARTH-TERRÉ, Emilio. "Tesoros de la Catedral de Lima", vol. III, n° 11, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1944, p. 11-12.

⁴⁶⁸ SCHENONE, Hector. *Op. Cit.*, p. 117. El detalle de las rodillas articuladas del Cristo del descendimiento descrito en la documentación referida no se corresponde con el Cristo del descendimiento conservado en la Iglesia de la Soledad.

⁴⁶⁹ BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 89. RAMOS SOSA, Rafael. "La Obra del Escultor Pedro de Noguera: Promotores y Gusto Artístico en la Catedral de Lima", en: *Nuevas Perspectivas Críticas Sobre Historia de la Escultura Sevillana*. Sevilla, España, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Vol. 1, 2007, pp. 111-112.

En el coro alto de la iglesia del convento de San Agustín de Lima se conserva un conjunto de sillas organizadas en dos hileras, una por encima de la otra, alrededor de los muros. Sobre las sillas superiores de dicho conjunto se disponen una serie de tableros que contienen tallas de santos, objeto de nuestro interés. Dicho mueble religioso es la sillería coral, cuya ejecución fue comisionada al escultor Pedro de Noguera en 1620⁴⁷⁰. El proceso de su construcción fue prolongado y su conocimiento actualmente es fragmentario. A su vez, la citada sillería fue restaurada y recortada en el siglo XVIII, y modificada en su organización a principios del siglo XX⁴⁷¹. Más aún, los distintos tipos de ejecución artística que exhiben los relieves escultóricos, ha hecho que no exista una propuesta de atribución a algún escultor en concreto⁴⁷².

Como referimos, actualmente se conoce parte de la historia de la fábrica de la sillería coral agustina. El convento de San Agustín encargó dicha obra al escultor Pedro de Noguera un 17 de agosto de 1620, quien debía darle termino para fines del mes de junio de 1622⁴⁷³; sin embargo, la culminación de la obra se dilató por razones económicas⁴⁷⁴. El convento de San Agustín dejó de cumplir con los pagos regulares al escultor Pedro de Noguera, quien tuvo que prestarse plata de terceros para proseguir con la obra⁴⁷⁵, e inclusive poner de su propio caudal⁴⁷⁶. Finalmente cuando el escultor instalaba la sillería en el coro de la iglesia de San Agustín los frailes agustinos mostraron su disconformidad porque la obra no se ajustaba a la traza o diseño pactado. Este pleito terminó por trasladarse a la Real Audiencia.

Uno de los puntos centrales del dicho pleito entre el escultor y los frailes agustinos estuvo relacionado con los tableros de escultura de los santos que debía presentar la sillería coral.

⁴⁷⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001, p. 285.

⁴⁷¹ WETHEY, Harold. *Ob. Cit.*, p. 194. , el cronista Juan Teodoro Vásquez.

⁴⁷² SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 281-292. WETHEY, Harold. *Ob. Cit.*, pp. 193-195; MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, pp. 143-144; HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, pp. 77-84; RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)", en: *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamérica*. Editorial Universidad de Granada, Granada, España, 2013, pp. 428-437.

⁴⁷³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas sillerías corales limeñas", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, 1984, n° 6 pp. 85-89. La noticia del encargo se conocía mucho antes, pero se desconocía la fuente, ver: EGUIGUREN, Luis Antonio. *Las calles de Lima*, 1945, p. 154.

⁴⁷⁴ MARCO DORTA, Enrique. *Ob. Cit.*, p. 291

⁴⁷⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 89-90.

⁴⁷⁶ MARCO DORTA, Enrique. *Ob. Cit.*, p. 291.

El documento denominado “Transacción y Concierto” del 12 de diciembre de 1625⁴⁷⁷ contiene un artículo en que el escultor Pedro de Noguera y el Convento de San Agustín, mediante su procurador general Alonso Riera, convienen acatar el fallo de la Real Audiencia acerca de si el convento de San Agustín debía pagarle o no al escultor Pedro de Noguera por los trabajos escultóricos de los santos de la sillería. Noguera por su parte alegaba, con razón, que las tablas de escultura de los santos no se incluían en el concierto del 17 de agosto de 1620 firmado por él y los frailes agustinos, y por lo tanto si querían que ejecute Noguera los tableros de escultura debían los frailes pagarle lo correspondiente. Por su parte, los frailes agustinos se remitían a la traza o dibujo firmada por ellos y el escultor Pedro de Noguera, previamente al concierto definitivo del 17 de agosto de 1620, donde efectivamente figuraban los tableros de escultura para la sillería; de esta manera los frailes exigían que Pedro de Noguera cumpla con la ejecución de los referidos tableros de esculturas para la sillería⁴⁷⁸. En el comentado documento del 12 de diciembre de 1625 Noguera se comprometía a reiniciar las labores en la sillería agustina, excepto los relieves escultóricos, hasta que las autoridades competentes resuelvan el citado pleito judicial entre el escultor Noguera y los frailes agustinos.

No hay información hasta ahora sobre la sentencia de la Real Audiencia respecto de este proceso contencioso. Lo cierto es que Pedro de Noguera reúne un total de quince cartas de pago otorgada a los agustinos por los trabajos en la dicha sillería de coro, desde el 15 de diciembre de 1625, hasta el día 20 de abril de 1626, fecha en que se firma el citado documento⁴⁷⁹. Con respecto al dictamen final de dicho pleito, algunos autores han planteado sus hipótesis. Para el investigador Harth-Terré, la sentencia de la Real Audiencia de dicho pleito determinaría si el escultor estaba obligado o no de hacer las dichas tablas de

⁴⁷⁷ Transcrito en: HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MARQUEZ ABANTO. "Transacción y Concierto. El Convento de San Agustín con Pedro de Noguera", en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Tomo XX, Entrega I, Lima, 1956, pp. 145-150; y también, aunque con algunas lagunas, en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La iglesia y el convento de San Agustín de Lima*. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001, pp. 304-309.

⁴⁷⁸ En el concierto de obra del 17 de agosto de 1620 los frailes agustinos solicitaron al escultor Pedro de Noguera hacer la sillería de acuerdo a una traza o dibujo exceptuando, como figuraba en la dicha traza, la parte de los tableros de escultura de los santos que irían en los respaldares. Este cambio a último momento fue finalmente lo que originó tiempo después el pleito.

⁴⁷⁹ RAMOS SOSA, Rafael. “El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)”, en: *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamérica*. Editorial Universidad de Granada, Granada, España, 2013, pp. 429-430.

escultura. Así, mediante una serie de suposiciones basado en fuentes de archivo y análisis formal concluye que el dictamen de la Real Audiencia favoreció al escultor; es decir, el escultor Pedro de Noguera no fue obligado a realizar las tallas de las esculturas de santos para la sillería agustina⁴⁸⁰. En su lugar, el referido investigador, propone al escultor mexicano Juan García Salguero como autor de algunos de los relieves de la sillería de coro agustina. Mientras que para el investigador San Cristóbal, la sentencia de la Real Audiencia de dicho pleito determinaría si el escultor estaba obligado de hacer las tablas de escultura sin recibir por ello pago alguno, o si cobraría un pago adicional por la hechura de dichas tablas. Es decir, para dicho investigador, Pedro de Noguera haría de todas maneras las tablas de escultura; lo que aún quedaba por determinar por la justicia era si recibiría por ello el pago adicional correspondiente o no. Así, San Cristóbal concluye que el dictamen final del pleito favoreció a Pedro de Noguera; es decir, los frailes agustinos fueron obligados a pagar adicionalmente al escultor Pedro de Noguera por los trabajos de escultura en la sillería agustina⁴⁸¹.

Por otro lado, se sabe que los frailes del convento de San Agustín debían al escultor Juan García Salguero un monto de 175 pesos por *el resto de los tableros de escultura que hice* para la dicha sillería agustina, de acuerdo a la información contenida en uno de los ítems del testamento que firmó el citado escultor en 1628⁴⁸². También existe la declaración del escultor Luis de Espíndola, quien afirmó haber hecho *algunas figuras* para la sillería agustina⁴⁸³. De modo que, documentalmente, se sabe de la participación de al menos tres maestros escultores en los trabajos de las tallas escultóricas de los santos destinadas a la sillería de coro agustina⁴⁸⁴.

⁴⁸⁰ HARTH-TERRÉ, Emilio. "Juan García Salguero, un criollo de México escultor en Lima", en: *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, México n° 30, 1961, pp. 75-76.

⁴⁸¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas sillerías corales limeñas", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, 1984, n° 6 pp. 76.

⁴⁸² HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, pp. 86-90. En este testamento, transcrito por Harth-Terré, Juan García Salguero hace constar que se le *debe por el Convento y frailes del Señor San Agustín, el resto de los tableros de escultura que hice para el dicho Convento y coro de la iglesia de él, ciento y setenta y cinco pesos de a ocho reales...*

⁴⁸³ MARCO DORTA, Enrique. *Ob. Cit.*, pp. 286-288.

⁴⁸⁴ Hay información sobre la presunta intervención en las dichas tallas agustinas del oficial de escultura Domingo Pérez de Lizarde, ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima*. Estudios y Documentos. Lima, 1996, pp. 304-305.

Bernabé Cobo y Antonio de la Calancha registran en sus clásicas obras la existencia de la sillería de coro del convento de San Agustín en la primera mitad del siglo XVII y dan cuenta de algunas curiosidades. La más significativa la da Calancha al describir que sobre cada santo había *un cuadro labrada una acción o milagro de su vida*⁴⁸⁵.

En la actualidad, como ya dijimos, la sillería agustina no luce tal como fue concebida en el primer tercio del siglo XVII. La primera gran transformación conocida ocurrió a principios del siglo XVIII, entre los años 1717-1721, según el cronista Juan Teodoro Vázquez, cuando el P. Alejandro de Paz restauró la dicha sillería que fue seriamente dañada por el terremoto del año 1687. En aquel tiempo quedó muy afectado dicho mueble religioso, a tal punto que se tuvo que reparar las tablas dañadas y reemplazar las perdidas por otras nuevas⁴⁸⁶. Posteriormente, ya en el siglo XX, debido a la reconstrucción de la iglesia de San Agustín se tuvo que desmontar y volver a armar la sillería coral entre los años 1903-1908⁴⁸⁷, hecho que alteró la organización de las tallas de los santos, según lo evidencia antiguas fotografías de la sillería tomadas antes de la reconstrucción de la Iglesia, publicadas algunas de ellas por el arquitecto Emilio Harth-Terré⁴⁸⁸.

Más adelante el investigador Harold Wethey inspeccionó la sillería agustina, luego del terremoto del año 1940 que soportó la ciudad de Lima. Dicho investigador en su publicación de 1949, declaró que en aquel entonces el referido mueble eclesiástico contaba con 30 tallas de santos en los respaldares de las sillas superiores, y además, contabilizó 16 relieves en depósito⁴⁸⁹. Actualmente, la sillería coral agustina luce 28 tallas en los respaldares de los asientos superiores y en un cuarto contiguo a la sillería de coro alto, se conservan 14 relieves de santos más, y en la Iglesia otros dos, formando parte de unos ambones.

⁴⁸⁵ CALANCHA, Antonio de la. *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú con sucesos ejemplares en esta monarquía*. Capítulo XXXIX, pp. 171-172, 1638. COBO, Padre Bernabé. *Historia de la fundación de Lima*. Libro III, Capítulo V, p. 265. Cobo escribe este estudio hacia 1628-1629, y cuando habla de la sillería agustina, dice que *estase todavía haciendo*.

⁴⁸⁶ VÁZQUEZ, Juan Teodoro. *Crónica continuada de la Provincia de San Agustín del Perú*. Ediciones Monte Casino, Zamora, 1991, p. 461.

⁴⁸⁷ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 82.

⁴⁸⁸ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*

⁴⁸⁹ WETHEY, Harold. *Ob. Cit.*, pp. 194.

En la publicación de Harth-Terré del año de 1961, se calificó algunas tallas de buena mano y otras de mala mano; así, para el citado investigador las de buena mano serían las ejecutadas por Juan García Salguero; de hecho publicó una antigua fotografía donde se muestra algunos de los relieves adjudicados al escultor mexicano⁴⁹⁰. Los historiadores José de Mesa y Teresa Gisbert atribuyeron algunos relieves a los maestros escultores relacionados documentalmente a la sillería agustina, ellos son Pedro de Noguera, Juan García Salguero y Luis de Espíndola⁴⁹¹. A su vez, el investigador Antonio San Cristóbal consideró que las tallas *que muestran los pliegues de las vestiduras cruzados de lado a lado de la tabla oblicuamente...*⁴⁹², es obra del escultor Pedro de Noguera. Además menciona el referido investigador la intervención de Luis de Espíndola y de Juan García Salguero, pero sin distinguir sus estilos artísticos. El profesor Rafael Ramos Sosa ha atribuido, en principio, al escultor Gaspar de la Cueva algunas tallas que exhibe la sillería agustina mediante análisis formal; recordemos que Cueva hasta ahora no tiene obra identificada en el Perú, pero sí en Bolivia donde la lista de esculturas asignadas a él es numerosa⁴⁹³.

3.8 La escultura funeraria del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, en la Catedral (1622)

En la capilla de la Inmaculada Concepción en la Catedral de Lima, se conserva una escultura de bulto que se identifica con el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, y se atribuye al escultor Martín Alonso de Mesa⁴⁹⁴. Esta figura escultórica perteneció al retablo-sepulcro instalado en uno de los muros laterales de la desaparecida capilla de San Bartolomé, que se ubicaba en la parte posterior de la nave central en el templo catedralicio. La referida capilla había sido fundada por el Arzobispo Lobo Guerrero, donde tuvo entierro⁴⁹⁵.

⁴⁹⁰ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, pp. 78-84, figura I. El resto de tallas calificadas como buenas no aparecen ilustradas en la referida monografía, aunque el citado autor indica que las referidas tallas consideradas como de buena mano aparecen en antiguas fotografías, tomadas a la sillería agustina antes de la reconstrucción del coro alto de dicha orden, y formaban parte del paño central de dicho mueble religioso.

⁴⁹¹ MESA, José de y Teresa GISBERT. *Ob. Cit.*, pp. 413-144.

⁴⁹² SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas sillerías corales limeñas", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, 1984, n° 6 p. 76.

⁴⁹³ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*

⁴⁹⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequillao, revista de historia, arte y sociedad*, Lima, n° 10, 1996, año V, p. 32.

⁴⁹⁵ EHAVE Y ASSU, Francisco de. *La estrella de Lima convertida en Sol sobre sus tres coronas*, Amberes, por Juan Baptista Verdussen, 1688, p. 81.

El investigador Antonio San Cristóbal estudió la evolución de la iglesia Catedral limeña y en ella se precisa el origen y desaparición de la capilla de San Bartolomé⁴⁹⁶. Luego del terremoto de 1609 en Lima, la Catedral sufrió serios daños en su estructura. Así, se decidió introducir algunos cambios en el diseño original de dicho templo propuesto por Francisco Becerra, y por recomendación de Juan Martínez de Arrona. Uno de estos cambios consistió en la transformación de la postrera nave transversal de la iglesia en capillas-hornacinas, con la finalidad de brindar mayor resistencia al templo⁴⁹⁷. A finales de 1614 dichas capillas ya se habían construido⁴⁹⁸. Francisco Echave y Assu, en su obra *La estrella de Lima convertida en Sol sobre sus tres coronas*⁴⁹⁹, publicada en 1688, describió la capilla de San Bartolomé y su ornato interior⁵⁰⁰. El terremoto del 20 de octubre de 1687 y 28 de octubre de 1746, no afectaron la capilla de San Bartolomé⁵⁰¹. En 1880 las autoridades eclesiásticas convinieron hacer *reparaciones* en el recinto religioso al comprobar el estado de abandono en que se encontraba dicho templo. Así se incluye la capilla de San Bartolomé en los trabajos de mantenimiento y limpieza⁵⁰². A finales del siglo XIX, las autoridades eclesiásticas decidieron reparar con carácter de urgencia los daños que presentaba el recinto religioso por acción del tiempo. Estos trabajos de restauración se ejecutaron entre 1896-1898. En este lapso también se remodeló la planta de la iglesia Catedral. No se puede precisar si los trabajos de remodelación de la planta formaban parte del proyecto inicial o si se resolvió durante la ejecución de las obras. Pero se sabe que para la inauguración de la remozada Catedral, el 6 de enero de 1898, la iglesia presentaba diferente disposición interna. El coro, que ocupaba el espacio central del templo, se trasladó al presbiterio, que se amplió hasta el muro testero. De esta manera se transformó el espacio que ocupaban la capilla de San Bartolomé y el transepto, que albergaba ahora a la capilla mayor⁵⁰³. Dicha transformación forzó la destrucción de la capilla de San Bartolomé⁵⁰⁴. Tanto el retablo, el

⁴⁹⁶ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*, Museo de Arte Religioso de la Catedral de Lima, Lima, 1996, pp. 7-191

⁴⁹⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 24, 28-29.

⁴⁹⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 31-70.

⁴⁹⁹ EHAVE Y ASSU, Francisco de. *La estrella de Lima convertida en Sol sobre sus tres coronas*, Amberes, por Juan Baptista Verdussen, 1688.

⁵⁰⁰ EHAVE Y ASSU, Francisco de. *Ob. Cit.*, pp. 76-82. La obra fue escrita poco antes del terremoto del 20 de octubre de 1687 en Lima.

⁵⁰¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 71-138.

⁵⁰² SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 139-155.

⁵⁰³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 157-191.

⁵⁰⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 174.

retablo-sepulcro y los restos mortales de Bartolomé Lobo Guerrero ubicados en su capilla, se dispersaron. Se sabe que el retablo fue cedido a *una persona con destino a la iglesia del pueblo de Sayán* y los restos mortales del arzobispo se trasladaron a la capilla de Nuestra Señora de la Paz, donde se le erigiría un monumento para su sepultura⁵⁰⁵.

Antonio San Cristóbal dio a conocer los conciertos de obra donde consta que Juan Martínez de Arrona y Martín Alonso de Mesa se comprometían a hacer, en la misma fecha de 19 de setiembre de 1622, un retablo-sepulcro y una escultura de bulto de Bartolomé Lobo Guerrero, respectivamente, para la capilla del referido arzobispo⁵⁰⁶. Además, identificó la figura orante, actualmente conservada en el museo de la Catedral de Lima, con la imagen que talló Mesa del arzobispo Lobo Guerrero⁵⁰⁷. El investigador Rafael Ramos Sosa acepta la identificación, y ofrece breve análisis formal⁵⁰⁸.

3.9 La escultura de San Juan Evangelista de la capilla de Santa Ana de la Catedral (1623)

En la capilla de Santa Ana en la iglesia de la Catedral de Lima, se conserva una escultura que representa a San Juan Evangelista, atribuida al escultor Martín Alonso de Mesa⁵⁰⁹.

La fuente documental que ayudó a su identificación son las cuentas que rindió el obrero mayor de la Catedral Tomás de Paredes en setiembre de 1627⁵¹⁰. En las informaciones correspondientes para el año 1623 se menciona en dicho documento expresamente que se contrató al escultor Martín Alonso de Mesa para realizar una *hechura en madera de San Juan Evangelista para poner en el altar mayor*, y al pintor y dorador Antonio de Umbela

⁵⁰⁵ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 168.

⁵⁰⁶ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros", en: *Revista del Archivo General de la nación*, n° 7, Lima, 1984, pp. 188-189, 195-199.

⁵⁰⁷ AGN; escribano Juan de Valenzuela, siglo XVII, 1622; protocolo 1938; folios 1707 vta.- 1709 vta. Citado y transcrito en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 188 (nota 5), 197-199.

⁵⁰⁸ RAMOS SOSA, Rafael. "Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador", en: *Anales del Museo de América*, n° 8, 2000, pp. 56 y 60; "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 126. Héctor Schenone atribuyó la escultura de Bartolomé Lobo Guerrero a Pedro de Noguera, ver: SCHENONE, Héctor. "La escultura sevillana en Lima", en: *Arte y Arqueología*. 8-9, La Paz, Bolivia, 1982-83, p. 118. Del mismo parecer fueron algunos historiadores, ver: SARMIENTO, Ernesto. *El arte virreinal en Lima*. Editorial Arica S.A., Lima Perú, 1971, p. 71; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, pp. 90, 116. El autor señaló que el sepulcro fue hecho por Tomás de Aguilar bajo la dirección de Pedro de Noguera.

⁵⁰⁹ RAMOS SOSA, Rafael. "Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003, pp. 181-183.

⁵¹⁰ Archivo de la Catedral de Lima; Serie C; n°1; 2 expedientes 6 a 10; número de folio 45, a lápiz. Citado en: RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 182.

para la labor del dorado, estofado y encarnado de dicha imagen. Asimismo se refiere que el primero recibió por su trabajo 180 patacones; y el segundo, 100, como constaba en aquel entonces en respectivas cartas de pago otorgadas por los artífices mencionados. En el primer caso, la carta de pago se otorgó ante el escribano Pedro Juan de Rivera el día 14 de febrero de 1623, y en el segundo, ante el escribano Juan de Valenzuela el día 2 de marzo del mismo año. No se ha podido hallar estos datos en los correspondientes protocolos notariales de los citados escribanos⁵¹¹.

3.10 *La sillería de coro de la Catedral (1626-1632)*

En el presbiterio de la Catedral de Lima se conserva un conjunto de sillas que conforman la sillería de coro de dicho templo. Su construcción fue llevada a cabo íntegramente por el artífice Pedro de Noguera y su taller entre los años 1627 y 1632, según el diseño proyectado para dicha obra por el escultor Martín Alonso de Mesa fallecido entre los años 1625 y 1626⁵¹².

Testimonios de época y antiguas fotografías indican que el emplazamiento original de la sillería de la Catedral limeña se encontraba en la nave central⁵¹³, de donde fue trasladada al espacio que ahora ocupa por obras de *refaccionamiento* efectuadas en la Catedral a finales del siglo XIX⁵¹⁴. Fuentes documentales y fotos antiguas acreditan que la sillería catedralicia se componía de dos hileras de sillas. Francisco Echave y Assu hacia 1687 contó *setenta y cinco sillas altas, y baxas con requadros superiores con sus colunas, y molduras, requadreando el nicho plano perteneciente a cada silla, en que están valientes estatuas, de escultura de medio relieve...*⁵¹⁵. En la actualidad la sillería no presenta las dichas sillas *bajas*, observadas por el citado Echave y que aún podía verse en el siglo XIX⁵¹⁶, y se desconoce dónde fueron a parar; las sillas *altas* con sus respectivos respaldares y figuras de medio relieve suman en total 51; aunque debe contemplarse la posibilidad de que algunos de los 51 relieves que se encuentran en los respaldares de aquellas sillas altas fueran

⁵¹¹ RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 182.

⁵¹² SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981.

⁵¹³ NOEL, Martín. *Ob. Cit.*, p. 86. EHAVE Y ASSU, Francisco de. *Ob. Cit.*, p. 47.

⁵¹⁴ GARCÍA IRIGOYEN, Manuel. *Ob. Cit.*, pp. 66-84; SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, pp. 157-191.

⁵¹⁵ EHAVE Y ASSU, Francisco de. *Ob. Cit.*, p. 47.

⁵¹⁶ NOEL, Martín. *Ob. Cit.*, p. 86.

añadidos tiempo después, como las figuras que representan a Santa Rosa de Lima y Francisco Solano⁵¹⁷. A este grupo de cincuenta y un relieves mencionados hay que sumar dos relieves escultóricos, los cuales no están asociados a ningún asiento, y 22 tableros sin tallas figurativas, ni asientos respectivos. Estos 22 módulos fueron agregados a la sillería por el escultor Manuel Severo Carrión, en la citada remodelación de la Catedral a finales del siglo XIX⁵¹⁸.

Las investigaciones de los estudiosos respecto del tema que nos ocupa, por mucho tiempo se concentraron en averiguar quiénes imaginaron y ejecutaron la hechura de la sillería catedralicia⁵¹⁹, aún cuando en una fecha temprana ya se había publicado importantes documentos donde constaba la participación segura, en principio, de Pedro de Noguera y Luis Ortiz de Vargas, desde agosto de 1626; y que el diseño de la obra le pertenecía al difunto Martín Alonso de Mesa⁵²⁰. Las pesquisas hechas por el investigador padre Antonio San Cristóbal relacionado al tema de la sillería coral de la Catedral limeña han sido determinantes para el conocimiento del proceso de su edificación, desde su concepción hasta su terminación⁵²¹.

Las primeras instancias constructivas de una nueva sillería de coro para la Catedral de Lima, que reemplazaría a una anterior⁵²², provinieron del Virrey Príncipe de Esquilache. Sin embargo este proceso se interrumpió debido al retorno de dicho Virrey a España en 1621; En esta primera fase ya existía un diseño de la futura sillería hecho por Martín Alonso de Mesa. Además el escultor Luis Ortiz de Vargas en dicho periodo parece haber ofrecido la postura más baja para construir el citado mobiliario religioso: 60,000 pesos.

⁵¹⁷ WETHEY, HAROLD. *Ob. Cit.*, p. 183.

⁵¹⁸ GARCÍA IRIGOYEN, Manuel. *Ob. Cit.*, pp. 79-80.

⁵¹⁹ MARCO DORTA, Enrique. *Ob. Cit.*, pp. 88-108 y 257-296; CHICHIZOLA, José. *Ob. Cit.*, pp. 97-100; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, pp. 100-106.

⁵²⁰ HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MARQUEZ ABANTO. "Transacción y Concierto. El Convento de San Agustín con Pedro de Noguera", en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Tomo XX, Entrega I, por Emilio Harth-Terré y Alberto Márquez Abanto, Lima, 1956, pp. 123-144. HARTH-TERRÉ, Emilio. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977, pp. 73-83.

⁵²¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral", en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981, pp. 221-268.

⁵²² Se sabe de la existencia de una sillería de coro antigua en la Catedral que fue reemplazado por la que hizo Noguera; pero las noticias sobre ella son someras. Ver: VARGAS UGARTE, Rubén. *Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional*. Burgos, imp. Aldecoa, segunda edición, 1968, p. 255; HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 74; RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 168, nota 11.

Luego de dos años, en 1623, se retoma el proceso de construcción con un remate público que duró algunos días, llevada a cabo en la plaza principal, a donde acudieron cinco escultores: Luis Ortiz de Vargas, Pedro de Noguera, Martín Alonso de Mesa, Luis de Espíndola y Gaspar de la Cueva. El escultor que ofreciera el precio más bajo para labrar la dicha obra, debía adjudicársele tal empresa. Al terminar la referida subasta oficialmente un 3 de marzo de 1623, que incluyó la hechura de la reja del coro, tribunas de los órganos y púlpito, la postura más baja la había dado el escultor Gaspar de la Cueva, con 39,000 pesos; sin embargo a los pocos días, el 15 de marzo, la obra fue adjudicada a Pedro de Noguera quien ofreció hacer la sillería en 38,800 pesos. La hechura de un sagrario, una custodia y una imagen de *Nuestra Señora* también había sido concedida igualmente a Noguera quien ofreció hacer todo ello por 5,000 pesos, también para la Catedral limeña.

La decisión de las autoridades competentes de otorgar la buena pro a Noguera, de la manera como lo hicieron; es decir, fuera del tiempo establecido para que los escultores presenten sus ofertas, ha sido entendido por los investigadores como sospechosas y subrepticias⁵²³. Los demás postores insistieron en participar en las tareas constructivas de la citada sillería puesto que al poco tiempo, el 4 de mayo de 1623, Pedro de Noguera firmó un concierto junto con Luis Ortiz de Vargas y Martín Alonso de Mesa para que juntos, y repartidas las labores, realicen la dicha sillería catedralicia; Noguera y Ortiz de Vargas se encargarían de la obra de ensamblaje; y Mesa asistido por Cueva y Espíndola, se encargaría de las labores escultóricas; pero Mesa canceló tal acuerdo dos meses después. Se sabe que estos hechos corresponden a conflictos laborales entre los referidos artífices ya que en el archivo general de Indias se han encontrado documentos donde constan pleitos judiciales entre ellos, y algunos otros papeles relacionados al tema de la sillería⁵²⁴.

Este problema sumado a otro que tuvo que ver con disputas de orden económico entre las autoridades gubernamentales limeñas —entre el Fiscal de su Majestad y el Cabildo eclesiástico⁵²⁵— para hacer la sillería metropolitana, retrasó el inicio de su construcción

⁵²³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 226.

⁵²⁴ MARCO DORTA, Enrique. *Ob. Cit.*, pp. 88-108 y 257-296.

⁵²⁵ El señor Fiscal de su Majestad parece que se opuso a que se siga adelante con la construcción de la sillería debido a las irregularidades vistas en la adjudicación de la obra por parte del oidor de la Real Audiencia, el doctor Juan Jiménez de Montalvo, a Pedro de Noguera; pero sobre todo debido a que, para el señor Fiscal, el

aún más. Con respecto al problema de las pugnas entre los postores, los escultores Gaspar de la Cueva y Luis de Espíndola, luego de haber ofrecido rebajar la oferta de Pedro de Noguera a 40,000 pesos incluido la hechura del Sagrario, Custodia y una imagen de *Nuestra Señora*⁵²⁶, no figuraron más sus nombres en los posteriores documentos definitivos relacionados a la hechura de la sillería de coro de la Catedral. Con respecto al segundo problema, el conflicto entre el Fiscal de su Majestad y el Cabildo, se resolvió a favor de esta última institución. Es decir, se aprobó la financiación para hacer el citado mueblaje religioso y además obtuvo el Cabildo la potestad de dirigir el proyecto y administrar el dinero, además de decidir los ejecutores de tal empresa, e intentó que las tareas constructivas se lleven a cabo en el mismo templo mayor. El cabildo de esta manera asumía la responsabilidad de ejecutar dicho proyecto, antes a cargo de la Real Audiencia⁵²⁷.

Con tales decisiones del Cabildo el único perjudicado era Pedro de Noguera, porque este escultor había obtenido la adjudicación de la sillería y ahora el referido Cabildo parecía desconocer eso. Finalmente se llegó a un acuerdo entre ambas partes y la labor de la sillería debía ser repartida entre Noguera y los oficiales que la Iglesia eligiera para la citada empresa catedralicia. Los documentos definitivos para el inicio efectivo de la hechura de la sillería fueron firmados por Luis Ortiz de Vargas y Pedro de Noguera en agosto de 1626, respectivamente. Ellos se dividirían la tarea constructiva, la cual constaba de la obra de la sillería y reja del coro, tribunas de los órganos y púlpito por 38,800 pesos. Se respetó, eso sí, el diseño de la sillería y tribunas de los órganos del finado Martín Alonso de Mesa, mientras que el diseño de la reja correspondía a Pedro de Noguera, se respetó asimismo las condiciones de ejecución que había sido señalado por Luis Ortiz de Vargas años atrás para la citada sillería, aunque se añadieron algunas otras hechas por el Cabildo, pero estas no variaron significativamente el diseño de Mesa.

Ahora bien, el escultor Ortiz de Vargas algunos meses después de haber firmado el acuerdo con Noguera, manifestó que *por su poca salud y el no tener el avío necesario para cumplir*

dinero correspondiente a la fábrica de la catedral limeña estaba destinado a su construcción mas no a su ornato, ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 294.

⁵²⁶ Esta oferta la hicieron junto con Martín Alonso de Mesa y Luis Ortiz de Vargas un 21 de noviembre de 1623. La oferta de Pedro de Noguera para hacer lo mismo lo tenía fijado en 43, 800 pesos. Ver: *Ibíd.*, pp. 330-332.

⁵²⁷ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 294-295.

a lo que estaba obligado cedió su parte que le correspondía en la obra de la sillería a Pedro de Noguera, quien a partir del 15 de marzo de 1627 quedó como el único responsable de la ejecución de la referida sillería de coro de la Catedral de Lima⁵²⁸. Lo avanzado hasta entonces por el maestro Ortiz no debió ser importante puesto que él entregó a Noguera los 2,200 pesos en obra ejecutada, incluido el valor de la madera que había recibido para el inicio de las faenas laborales.

Pedro de Noguera junto con su taller fueron los responsables de construir la sillería de coro de la Catedral de Lima desde marzo de 1627 hasta noviembre de 1632, fecha cuando declaró haber hecho la sillería catedralicia, como consta en una carta de pago⁵²⁹. Tiempo después, en 1645, el propio Noguera haría ciertas mejoras en dicho mobiliario litúrgico⁵³⁰.

3.11 La escultura del Cristo Crucificado de la sacristía de la Catedral (1636)

En uno de los muros de la sacristía de la Catedral, se encuentra una escultura de bulto de un Cristo crucificado atribuido a Pedro de Noguera⁵³¹. El arquitecto Emilio Harth-Terré publicó un documento donde consta que Pedro de Noguera se comprometió con el racionero Sancho de Paz en tallar un Cristo crucificado para el altar de la sacristía de la Catedral limeña⁵³². Años después el investigador Antonio San Cristóbal relacionó la información de dicho documento acerca de la hechura del Cristo crucificado concertado por Noguera con una escultura del mismo tema que *ha sido trasladado a uno de los muros de la gran sacristía renacentista frente a la puerta de entrada*.⁵³³ Se sabe por referencias fotográficas que la referida talla estuvo en la capilla de Santa Ana⁵³⁴. Rafael Ramos Sosa ha reiterado la identificación con algunas reservas⁵³⁵.

⁵²⁸ *Ibíd.*, p. 343.

⁵²⁹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 283.

⁵³⁰ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 146.

⁵³¹ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros", en: *Revista del Archivo General de la nación*, n° 7, Lima, 1984, p. 190; RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, p. 140.

⁵³² AGN; escribano Cristóbal de Aldana; 1636; protocolo 82; folios 366-367. Citado en: HARTH-TERRÉ, Emilio. *Ob. Cit.*, p. 144.

⁵³³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 190.

⁵³⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 395, figura 12.4.

⁵³⁵ RAMOS SOSA, *Ob. Cit.*, p. 140. El autor recomienda prudencia puesto que la referida escultura presenta *burda repolicromía*.

CAPÍTULO IV

Repertorio escultórico limeño de la primera mitad del siglo XVII. Estudio formal.

En este capítulo describiremos formalmente los relieves y esculturas que han sido relacionados a los encargos escultóricos que hemos referido en el capítulo anterior, los cuales están debidamente documentados. En cuanto a los mobiliarios religiosos que ostentan muchos relieves, como la cajonería de la Catedral o las sillerías de coro, solo nos ocuparemos de determinadas tallas que a nuestro entender caracterizan el trabajo plástico variado del conjunto y puedan servir para exponer nuestras conclusiones.

4.1 Algunos relieves de la sillería de coro del convento de Santo Domingo

Los relieves de la sillería de Santo Domingo son imágenes talladas en madera, en bajo y medio relieve sin policromar, de tamaño menor al natural, inscritos en tableros de remate circular. Por ejemplo, en el relieve de la mártir Inés (Fig. 51), observamos al personaje vestida con doble túnica, una amplia que la cubre hasta los pies y la otra corta, hasta la cadera, ceñidas a la cintura mediante un cinto, las cuales traslucen la anatomía de las piernas y pecho, y lleva tocado. El cuerpo ladeado de la santa se afirma sobre un montículo, a modo de peana, en una postura derivada del contraposto, con la pierna derecha un poco retrasada con respecto a la otra ligeramente flexionada, el torso reclinado sobre su costado izquierdo pero orientado al lado opuesto, a la que se contrapone la posición de la cabeza, lo cual le da un carácter de inestabilidad a la figura. En la mano derecha Inés sujeta la palma del martirio y en la otra un corderito en perfil izquierdo. El sosegado aspecto del rostro de la santa, muestra las facciones redondeadas y detalles de carnosidad alrededor de los labios.

En el caso del arcángel Miguel (Fig. 52), vestido como legionario romano, con botines, faldellín, peto, yelmo y capa, se pone de pie sobre un montículo, en posición frontal y afectada postura, sujetando bajo su pie derecho flexionado a un pequeño personaje antropomorfo con cola, contra la esquina inferior de la composición. La efigie de Miguel fuerza el contraposto, por la inclinación pronunciada de la cadera y el giro del torso, que parece configurar la serpentinata manierista en su estructura. El brazo derecho, llevada al hombro contrario a punto de asestar un golpe, presenta la mano mutilada, y el otro está

oculto bajo la capa la cual se extiende por detrás del personaje, con drapeado acartonado. El tratamiento del rostro es similar al de santa Inés, por las facciones redondeadas y el realce de la piel alrededor de las comisuras labiales y labio superior.

La figura de san Sebastián (Fig. 53), quien lleva solo un paño amarrado a la cintura, está de pie en el centro del tablero y en posición frontal sobre un montículo, y delante de un tronco de árbol seco al cual se encuentra atado de las manos mediante soguillas. La estructura de la efigie resulta chata, por la restricción de los movimientos del cuerpo al plano de la tabla escultórica que soporta la figura. La pierna de apoyo está recta, la otra flexionada en perfil derecho, y los brazos extendidos, uno hacia arriba y el otro hacia abajo, la cabeza está erguida y nimbada. El tratamiento anatómico es de un preciso tallado, de contornos delimitados, observado mejor en el labrado de los músculos y estructura ósea de la caja torácica. La cabellera presenta mechones trabajados a modo de repetidos espirales abultados, enmarcando el rostro de contorno cuadrangular, el cual presenta las facciones sin pormenorizar detalles alrededor de ellos.

En el relieve de san Martín de Tours (Fig. 54), quien viste como soldado con botines, túnica, brazal y yelmo pretoriano, observamos al santo situado en el centro de la escena, vuelto hacia atrás en incipiente serpentinata, montado sobre un caballo, representado este a su vez en tres cuartos en perfil izquierdo avanzando sobre un montículo y con la cabeza vuelta hacia atrás; a ellos se le aproxima por detrás un mendigo, quien ocupa el lado izquierdo de la composición en una postura que, como contrapunto de la del santo, configura la serpentinata manierista subordinado al tablero escultórico. Tiene una prótesis en la pierna izquierda y se encuentra en posición frontal, con el torso en perfil izquierdo, los brazos abiertos, pegados al relieve escultórico, para recibir parte de la indumentaria del santo que blande su espada sobre el lisiado. Hay detalles de mayor naturalismo como en la anatomía del caballo por la fuerte musculatura y la manera resuelta del labrado de las crines ondeadas y en tirabuzón. En tanto las facciones del rostro de los personajes son redondeadas con realces de la piel alrededor del rostro.

En el relieve de Santiago Matamoros (Fig. 55), vemos al santo montado a caballo, el cual está representado en perfil derecho, llenando todo el ancho del tablero escultórico e incluso excediendo su marco, sin completar su representación, que nos recuerda una característica

de la pintura italiana del siglo XVI; por otro lado la figura del santo luce sin las proporciones adecuadas al clasicismo y una rígida postura frontal, en contraste con los movimientos opuestos de su brazo derecho y cabeza, lo cual genera una tensión divergente al verticalismo de la efigie de Santiago; esta característica se contrapone a la actitud más natural del equino, el cual está representado en perfil derecho y avanzando sobre moros caídos. El santo viste como legionario romano, con botines, faldellín, peto, capa y casco; en la mano derecha empuña un arma, y en la otra sostiene un pequeño escudo.

En la representación de la tríada santa Ana, la Virgen María y el Niño Jesús (Fig. 56), observamos la imponente figura de la primera, vestida con amplia túnica y velo, quien ocupa todo el largo del tablero y está emplazada al lado derecho del mismo, casi en el eje central de la escena, en contraposto forzado por la pierna derecha flexionada y el hombro derecho estirado hacia adelante en contraste con el torso quieto y cabeza de la santa en posición frontal; la mano izquierda la coloca sobre su hija, y en la otra, sostiene un tallo corto. La joven Virgen María, vestida con amplia túnica y velo ceñidos al cuerpo, se sitúa junto y delante de su madre, en el lado izquierdo de la composición, de pie sobre montículo a modo de peana, en contraposto también forzado por la pierna derecha flexionada y el hombro estirado hacia adelante, y el torso y cabeza erguidos, sosteniendo en sus brazos a su hijo, quien se reclina sobre el costado izquierdo de su madre, en postura sedente y representado semidesnudo, en perfil izquierdo, y desproporcionado brazo.

En el caso de la representación de María Magdalena (Fig. 57), quien viste túnica y manto, vemos a la santa de pie, sin peana, en un contraposto mejor articulado, el desplazamiento del peso del cuerpo sobre la pierna derecha corresponde a la flexión de la otra, ligeramente retrasada, la cadera movida a la derecha se compensa con el movimiento del torso hacia la izquierda con un leve giro hacia el lado contrario, a cuyo efecto responden los pliegues formados en la túnica ceñida al busto, y la cabeza ligeramente vuelta hacia la derecha. La postura de los brazos en diagonal, los cuales se posa uno sobre el muslo donde sujeta en la mano derecha un libro cerrado, y el otro en alto en cuya mano sostiene un jarrón, contribuye al efecto de movimiento armónico de la figura. El cabello largo de mechones ondulados cae por ambos lados del rostro redondeado de la santa, por encima de su hombro derecho y por detrás del izquierdo hasta la espalda.

En el caso del relieve de san Simón (Fig. 58), el personaje, vestido con túnica talar y manto, está en posición frontal y en quieto contraposto, por la composición casi recta de ambas piernas, tanto la de apoyo y la derecha un poco flexionada, las caderas movidas levemente hacia el costado izquierdo, el torso erguido, y la cabeza ligeramente girada hacia la derecha; el brazo izquierdo en alto sujeta el mango de una sierra larga cuya hoja la apoya en la superficie, lo cual marca la vertical de la figura, y en la otra mano sostiene un libro cerrado junto al muslo. La caída recta del drapeado de la túnica acentúa el trazo rectilíneo de la figura, trasluciendo el volumen de la pierna derecha, en contraste con la diagonal del drapeado del manto que envuelve el brazo derecho y se extiende bajo el vientre del santo.

En el relieve de Santiago el Menor (Fig. 59), quien viste túnica y manto, vemos al santo en reposado contraposto, sugerido por la flexión de la pierna derecha a un costado y algo rezagada de la otra, bajo la caída recta de la túnica talar, el adelantamiento del hombro derecho, y la cabeza girada al costado izquierdo; en la mano derecha sostiene un mazo que lo apoya en vertical al suelo, lo cual incide en el ritmo rectilíneo de la figura, mientras que bajo el brazo izquierdo lleva un libro cerrado, y con la mano bajo el pecho sujeta fuerte parte del manto, que cae recta por la espalda del santo.

San Judas (Fig. 60) viste túnica y manto, está de pie en reposado contraposto, determinado por el movimiento de la cadera hacia la izquierda, y el ligero avance de la pierna derecha flexionada, el hombro derecho se adelanta levemente, y la cabeza gira al costado izquierdo; en la mano derecha sujeta un libro sobre el muslo, y la otra en alto, una lanza que la apoya al suelo dispuesta a lo largo del lateral izquierdo del tablero. El manto se mueve más, cubriendo el brazo derecho y extendiéndose por la espalda, sujetado por delante bajo el cinto que ciñe la túnica, con drapeados en diagonal.

En la figura de Santiago el Mayor (Fig. 61), así como en los tres relieves recientemente comentados, la postura en reposado contraposto, el dominio de la vertical, por el movimiento de las partes del cuerpo y el drapeado rectilíneo de sus prendas, son los rasgos en común; así como también el aplomo de las figuras sobre una superficie plana. Santiago el Mayor viste túnica y esclavina; la pierna izquierda flexionada, parece estar rezagada respecto de la otra, el torso se mantiene erguido y la cabeza gira hacia la derecha; bajo el

brazo izquierdo sujeta un libro cerrado, cuya mano con palma abierta la coloca sobre el abdomen, y la otra sostiene una vara corta en alto.

4.2 Algunos relieves de la cajonería de la Catedral

En el caso de los relieves de la cajonería de la Catedral de Lima, llama la atención los rostros expresivos de los santos, que sugieren estados anímicos. Recordemos que la cajonería sufrió una renovación en su composición, junto con algunas reformas en las figuras de los apóstoles (rostros, manos y pies) hacia 1618, a cargo del escultor Martín Alonso de Mesa⁵³⁶. Y poco tiempo después, en 1631, el escultor Pedro de Noguera recibió 1300 pesos *por la ocupación trabajo y aderezo que hizo en la obra de los santos de la sacristía* de la Catedral limeña⁵³⁷. Estas intervenciones artísticas debieron alterar el aspecto original de los apóstoles imaginados por Juan Martínez de Arrona.

Nos ocuparemos de dos relieves representativos de la cajonería, con los cuales podremos hacer luego analogías, son los casos de Santiago el Menor (Fig. 62) y Santiago el Mayor (Fig. 63). Las dos imágenes mencionadas, como sucede con el resto de figuras del citado mueble, son tallas en medio relieve, de tamaño menor al natural, contenidas en tableros de formato rectangular vertical de 150 x 100cm. En el primer relieve referido, Santiago el Menor vestido con túnica y manto, ocupa el centro de la tabla en posición frontal y pronunciado contraposto, marcado por el ladeo de las caderas, lo cual provoca las posturas en diagonal de las piernas, compensado por la inclinación del torso a lado contrario, a cuyo movimiento se le opone la cabeza, con leve flexión del cuello hacia el costado derecho; la mano derecha extendida hacia abajo del santo, sujeta un mazo que la apoya sobre la superficie de la peana, cuya posición se corresponde con la diagonal de la pierna izquierda flexionada del santo; el brazo izquierdo lo dobla hacia el pecho, sobre el cual sostiene un libro cerrado.

La representación de Santiago el Mayor es similar al diseño del anterior, aunque hay notorias diferencias como veremos. La figura del apóstol, que examinamos ahora, se yergue

⁵³⁶ La fuente documental para esta noticia ha sido transcrito en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 361-364.

⁵³⁷ ACL; Libro de cuentas numero 3, 23-03-1631, folio 43. – Serie F3, cfr. RAMOS SOSA, Rafael. *Ob. Cit.*, pp.14 y 168, nota 14.

sobre una peana de superficie plana, en posición frontal y en sinuoso contraposto, que arranca con las piernas, en postura diagonal leve, provocado por el ladeo de las caderas hacia el costado derecho del santo, cuyo movimiento queda equilibrado con la ligera inclinación del torso al lado contrario, y rematado con la cabeza dirigida tenuemente en sentido opuesto; la mano derecha en alto, la cual sobresale del plano del tablero, sostiene una pequeña vara, y en la otra, un libro cerrado junto a su costado izquierdo. Observado de perfil, el tratamiento volumétrico de la efigie que resalta del plano del tablero, está mejor logrado a efectos de conferir mayor naturalidad a la postura adoptada por el personaje representado, mediante el detalle de la contracción de los hombros hacia atrás y el abultamiento del vientre, diferente de los hombros encogidos y el vientre plano que presenta la figura de Santiago el Menor, y el resto de figuras de santos de la cajonería, lo cual les da un aspecto más bien forzado a las posturas.

4.3 *Los relieves de la Oración en el huerto y Cristo con la cruz a cuestras, de la iglesia de la Merced*

La altura y poca luz no permiten un estudio formal deseado de las esculturas que representan al Ecce Homo, Cristo atado a la columna, y la talla del tema de la piedad, del retablo del Cristo del Auxilio en el templo de la Merced de Lima. No obstante podemos sí analizar los relieves correspondientes a Cristo con la cruz a cuestras, y Oración en el huerto, por su mejor ubicación para el análisis visual, todos ellos datados hacia 1612⁵³⁸.

La escena de la Oración en el huerto (Fig. 64) la componen dos relieves separados, el de Jesús y el de un ángel, uno sobre otro, cuyas posturas y miradas se corresponden mutuamente. Ambas imágenes son tallas en medio relieve de tamaño menor al natural adosadas a un tablero de aproximadamente 1m de ancho, la primera figura de 110cm. de alto y la segunda de 50cm. de alto. Jesús, vestido con túnica y manto, está de rodillas, en perfil derecho e inclinado hacia delante, sobre una pendiente rocosa, a modo de peana, la cual marca la diagonal de la composición, las manos juntas a la altura de los hombros en actitud de oración con la cabeza en alto y mirada puesta en el ángel quien, vestido con

⁵³⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio. "La escultura virreinal en Lima", en: *Sequillo*, revista de historia, arte y sociedad, Lima n° 10, año V, 1996, pp. 29-32. RAMOS SOSA, Rafael. "Algunas representaciones plásticas de la Virgen de las Angustias en Hispanoamérica", en: *Virgen de las Angustias, escultura e iconografía*. II Congreso andaluz sobre patrimonio histórico, 2011, p. 213.

túnica y manto, le devuelve la mirada a Jesús; el ángel se encuentra de rodillas sobre nube, en perfil izquierdo, de aire manierista por la figura serpentinata, con el torso que gira sobre su eje en posición frontal, ladeado hacia su costado derecho, así como su cabeza; con ambas manos sostiene un cáliz sobre su lado izquierdo, a la altura del hombro.

Al igual que la pieza anterior, el medio relieve de Cristo con la cruz a cuestas (Fig. 65) está adosado a un tablero de poco más de 1m de ancho, y la figura de Jesús mide aproximadamente 110cm de alto. Jesús, vestido con túnica y manto, en perfil izquierdo, inclina su cuerpo hacia delante flexionando la rodilla siniestra y llevando el pie derecho un paso atrás; los brazos se estiran hacia delante y con ambas manos sostiene la cruz a cuestas sobre el hombro derecho. La cabeza gacha lleva corona de espinas, y sogá al cuello. El drapeado marca las diagonales de los movimientos del cuerpo de Cristo.

4.4 Las esculturas de San Bernardo y San Benito del Monasterio de la Santísima Trinidad, en Lurín

Las dos esculturas son tallas en bulto redondo, de tamaño natural y de canon alargado. La figura de san Bernardo (Fig. 66), quien viste amplia cogulla hasta los pies de mangas anchas, es de composición frontal y se presenta de pie, sobre peana, en sinuoso contraposto pronunciado por el drapeado del atuendo ceñido al cuerpo, cuya cadencia lo determina el acentuado ladeo de la cadera derecha, el paso de la pierna izquierda flexionada a un costado, el adelantamiento del hombro derecho y ladeo del torso al costado izquierdo, y la tonsurada cabeza vuelta ligeramente a lado contrario; en la mano derecha, con el brazo extendido hacia adelante, sostiene un largo báculo removible, y en la otra, un libro cerrado sobre el muslo.

En cuanto a la escultura de san Benito (Fig. 67) de composición frontal, el santo, al igual que san Bernardo, viste amplia cogulla hasta los pies cuya disposición ceñida al cuerpo del santo benedictino pronuncia el sinuoso contraposto marcado por el movimiento de las caderas hacia el lado izquierdo, el paso hacia adelante y a un costado de la pierna derecha flexionada, y el adelantamiento del hombro izquierdo, manteniendo erguido el torso, lado hacia el cual gira la cabeza inclinada un poco hacia abajo, en semi perfil derecho; en la

mano izquierda sostiene un libro abierto sobre la cintura, y en la otra, con el brazo delante, un removible báculo largo, a la altura de la pierna flexionada⁵³⁹..

4.5 Los relieves de la vida de la Virgen y cuatro esculturas de santos del monasterio de la Concepción

Este grupo de relieves y esculturas pertenecen al monasterio de la Concepción de Lima, pero actualmente se conservan en el museo arzobispal limeño. Los relieves son ocho y presentan los siguientes temas: el abrazo en la puerta dorada, natividad de la Virgen María, presentación de María en el templo, la Anunciación, la Visitación, la Asunción y la Coronación de la Virgen María. Las esculturas son cuatro y representan a Santo Domingo, San Francisco, santa Catalina de Alejandría y santa Clara. En cuanto a los relieves, las escenas de la vida de la Virgen están animadas por la policromía tanto de las mismas tallas como de la superficie de las tablas, recuperada en restauración reciente; así como por la variedad de personajes que acompañan al asunto principal. La perspectiva en la composición de dichas escenas se consigue mediante la disminución gradual del relieve del primer plano hasta el fondo, reforzado por fondos de paisaje o interior pintados sobre el tablero que contiene a las figuras. Existen diferencias en la labor artística del citado conjunto escultórico; de hecho, como ya mencionamos, algunos de estos relieves han sido asignados a distintos escultores de la época⁵⁴⁰.

Las tablas que contienen los relieves sobre la vida de la Virgen miden en promedio 135cm de ancho por 160cm de alto, a excepción de la escena de la coronación de la Virgen de aproximadamente 160cm de ancho por 140cm de alto, y la escena de la Asunción de 135cm de ancho por 180cm de alto, poco más o menos. Las figuras representadas en los ocho tableros están talladas en medio relieve —cabezas y brazos en bulto o semi bulto—, cuyas dimensiones no alcanzan el tamaño natural. A continuación describiremos algunas escenas de la Vida de la Virgen.

⁵³⁹ Ya habíamos comentado la diferencia de conceptos plásticos que existe entre los relieves mercedarios de la Pasión, y los bultos trinitarios. A nuestro modo de ver, los santos San Bernardo y San Benito, guardan mayor relación plástica con la obra de Martín Alonso de Mesa, de quien afortunadamente se han conservado varias obras limeñas, las cuales son tratadas en este estudio.

⁵⁴⁰ Al respecto, ver páginas 106-109 de este trabajo.

En el relieve del *Abrazo en la puerta dorada* (Fig. 68), observamos en primer plano y en el centro de la composición tanto a san Joaquín como a santa Ana, vestidos con túnica y manto, de pie y abrazados en semi perfil con las rodillas ligeramente dobladas, forzando una posición frontal de los cuerpos por las posturas de las piernas rezagadas, aunque con las cabezas vueltas en perfil, mirándose el uno al otro. Alrededor de la referida pareja se distribuyen los demás personajes, simétricamente, en un segundo y tercer plano, interactuando entre ellos por los rostros vueltos en perfil o semi perfil, correspondiéndose con las miradas. En la parte superior de la tabla, en composición frontal, aparece un ángel suspendido, con el torso ligeramente erguido, las piernas hacia atrás, en perfil izquierdo, y la postura de los brazos dirigidos en diagonal, el derecho hacia arriba y el otro abajo sobre el muslo, la cabeza un poco gacha la gira hacia el lado izquierdo. En los lados del tablero, los personajes secundarios, en actitudes rebuscadas, lucen incompletos por el límite del marco, al gusto manierista como en otros ejemplos revisados.

La escena de la *Natividad de la Virgen* (Fig. 69) se desarrolla en dos registros, los cuales se organizan uno sobre otro a lo largo del tablero escultórico; el uno ocupa el tercio superior de la tabla donde vemos a dos angelitos, en los extremos de la composición, correr las cortinas del lecho de Ana quien, vestida con túnica y velo, aparece recostada sobre unas almohadas cuadradas, en perfil izquierdo y el torso incorporado, con el codo izquierdo apoyado sobre la cama y el otro estirándolo sobre el muslo, en forzada posición frontal, y asistida por una robusta comadrona, junto a ella. Santa Ana contempla la escena de abajo, que ocupa los dos tercios restantes de la tabla, donde vemos a la recién nacida María, echada en diagonal y en perfil izquierdo, y envuelta con cobertor del cuello a los pies, sobre el regazo y en brazos de una joven partera en primer plano quien, vestida con túnica y velo, está sentada y en posición frontal, con las piernas cruzadas, ocupando el lado derecho de la composición; a un lado san Joaquín, vestido con túnica, manto y turbante, también en primer plano, observa sentado en una silla a su hija, en semi perfil izquierdo, con el brazo derecho flexionado delante, y el otro sobre el brazo de la silla; alrededor de ellos se distribuyen otros personajes, en primer y segundo plano, algunos incompletos en sus representaciones, los cuales asisten a la partera con recipientes y paños. Las figuras se organizan alrededor de la tabla escultórica, de modo que se forma en el centro de la misma,

un triángulo imaginario invertido y vacío, limitado por el lecho de santa Ana y los perfiles de la partera y san Joaquín.

En la escena de *La Anunciación* (Fig. 70), tanto la Virgen como el arcángel Gabriel, emplazados en ambos extremos laterales de la composición, se enfrentan en semi perfil con correspondencia de gestos, pero sin cruzar miradas, en actitudes circunspectas. María, a la derecha de la escena y vestida con túnica, manto y velo, está de rodillas sobre un cojín, frente a un libro abierto apoyado en pequeño atril, el torso erguido, la mano izquierda al pecho y la otra, con el brazo pegado al cuerpo, extendida hacia el arcángel, así como la cabeza gacha; mientras que Gabriel, de pie sobre peana con las rodillas ligeramente flexionadas, la pierna derecha un paso delante, y la otra en posición frontal, viste con doble túnica, una talar y otra corta ceñidas a la cintura mediante cinto, y alas a medio desplegar; inclina su cabeza hacia María y con el brazo derecho frente a él y a la Virgen, señala hacia arriba, donde aparece una paloma en aureola. En la parte inferior, casi en el centro hay un jarrón.

En el relieve de *La Visitación* (Fig. 71), nuevamente vemos a una joven María en reposada postura y de circunspecta actitud, rostro de contorno ovalado y facciones idealizadas, frente a una anciana santa Isabel, en actitud de reverencia hacia María, de ovalado rostro y rasgos marcados. Tanto María como su prima Isabel, vestidas con túnica, manto y velo, se ubican en el centro de la composición en semi perfil, estrechando sus manos y cruzando miradas, aunque guardando cierta distancia. María a la derecha de la composición, se encuentra de pie en una postura derivada del serpentinata, con las piernas en posición frontal y el erguido torso y cabeza en semiperfil, correspondiendo a dicho gesto la de Isabel, quien está de pie con las rodillas un poco flexionadas, el pie izquierdo rezagado en postura frontal, el torso en semi perfil y la cabeza levantada en perfil izquierdo. En un segundo plano, y alrededor de la escena principal, los demás personajes participan del encuentro en actitudes serenas, aunque con miradas dispersas.

En el tema de *La Asunción* (Fig. 72), los personajes aparecen más movidos y los drapeados más agitados, por la elevación al cielo de la Virgen, lo cual produce un efecto de claroscuro más intenso en el relieve escultórico. María, vestida con túnica y manto, se presenta en ascensión con el arranque de las piernas en diagonal, oculto tras el ropaje con el

pronunciamiento de la pierna derecha flexionada, sobre tres querubines, y desplazado el cuerpo hacia atrás y al centro de la composición, con la cabeza en alto ladeada ligeramente hacia su derecha; está rodeada de cuatro ángeles en semi perfil, dos a cada lado, los cuales la mantienen suspendida; los dos ángeles de abajo, de menor tamaño, en posturas más afectadas y prendas más movidas sobre nubes, y los dos de arriba, de mayor tamaño, en posturas más serenas, con la exposición de sus piernas desnudas.

En *La Coronación de la Virgen* (Fig. 73), de composición apaisada, vemos en el centro a María, vestida con túnica y manto, suspendida sobre dos querubines, con la pierna derecha flexionada y la otra rezagada, oculta tras el manto, el hombro derecho un poco adelantado, la cabeza vuelta ligeramente hacia el lado derecho, con la mirada al horizonte, y las manos casi juntas, una delante de la otra, frente al pecho. A ambos lados de la Virgen, ocupando los extremos laterales del tablero, se ubican Jesús, a la derecha, y Dios padre, a la izquierda, en posición frontal y posturas sedentes, vestidos con túnica y manto, con las manos extendidas en alto sobre la cabeza de la Virgen.

En cuanto a las cuatro esculturas, son de tamaño natural, talladas en bulto y de composición frontal, con mayor o menor movimiento de las partes del cuerpo de los personajes, afirmados sobre peana. San Francisco (Fig. 74) viste el hábito de la orden que cae recto, ceñido a la cintura mediante un cordón, desde los hombros hasta los pies, marcando el movimiento de las piernas, que se articulan con las posturas de los brazos abiertos, el izquierdo dirigido hacia la parte posterior del muslo de la pierna rezagada y flexionada, sobre la cual apoya un cráneo, y el brazo derecho un poco levantado, con el adelantamiento del hombro hacia delante, en cuya mano sostiene un crucifijo; la cabeza completa la cadencia de la figura con la inclinación hacia el costado derecho, y la mirada en alto del rostro de contorno triangular.

La imagen en bulto de Santo Domingo (Fig. 75), incompleto en la parte posterior y de rígida composición frontal, viste hábito y esclavina, cuya capa se extiende ceñida por delante del santo, destacando la pierna derecha flexionada, articulada a un moderado contraposto de torso y cabeza erguidos, y brazos junto al cuerpo; el brazo derecho con el codo flexionado y la mano delante, y el izquierdo, pegada a la cadera, en cuya mano sostiene un libro cerrado, sobre el cual descansa una pequeña iglesia.

El semblante sosegado de santa Clara (Fig. 76), se corresponde con el contraposto reposado de la sólida figura, animada tanto por el leve ladeo de las caderas a su costado derecho y la flexión de la pierna izquierda, pronunciados bajo la vestimenta conformada por hábito, escapulario y esclavina, como por el drapeado arremolinado reunido alrededor del brazo izquierdo, en cuya mano sostiene un emblema eucarístico; el otro brazo lo estira delante, con el codo flexionado, y mantiene erguidos el torso y cabeza, ligeramente ladeada hacia el costado izquierdo.

La figura de santa Catalina (Fig. 77) presenta un acentuado contraposto marcado por el ajuste de la túnica al cuerpo del personaje, cuyas piernas se mueven de izquierda a derecha, provocado por el ligero ladeo de las caderas, compensado por el torso que se reclina a lado contrario, con los brazos abiertos, y la cabeza, sobre largo cuello, vuelta en semi perfil derecho, de rostro de contorno geometrizado; los efectos del claroscuro se intensifican en el drapeado del manto que cae sobre el hombro izquierdo y se reúne bajo el brazo izquierdo que apoya sobre el muslo; en la mano derecha agarra una palma de martirio.

4.6 *El Cristo del descendimiento de la Iglesia de la Soledad*

Esta talla de Cristo yacente (Fig. 78) presenta brazos y cabeza articulados al cuerpo, característica propia de simulacros españoles empleados en los pasos procesionales de Semana Santa, en el siglo XVII⁵⁴¹. La reciente restauración a que fue sometida la imagen ha revelado precisamente elementos particulares de dicho género como la talla hueca por dentro, para aligerar el peso de la figura llevada en procesión, y efectivos sistemas de articulación antiguos.⁵⁴² El Cristo del descendimiento, de tamaño natural, cuando se presenta crucificado se muestra en toda su prestancia, con los brazos abiertos rectos, las piernas flexionadas, la derecha sobre la izquierda, compensado por un leve movimiento del torso y cabeza⁵⁴³. El voluminoso perizoma que lleva a las caderas amarrado fuertemente, presenta numerosos pliegues delgados que forman alternativamente ángulos entrantes y

⁵⁴¹ MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca castellana*. Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, España, 1959, p. 106.

⁵⁴² El señor Álvaro Sandoval, con la asistencia de la señora Sandra Flores, dirigió la restauración del denominado Cristo del descendimiento por iniciativa del templo de la Soledad, en el museo Pedro de Osma.

⁵⁴³ Para ver la escultura como Cristo crucificado, ver: “Cristo del Descendimiento: tesoro del barroco limeño”, en: <http://www.youtube.com/watch?v=UsTYQ4cahcg>. (consultado el día 11 10 2014, 14: 15pm).

salientes, lo cual crea un juego de luces y sombras, acentuado por las arrugas cortantes sobre la superficie de la tela.

Con relación al labrado de la anatomía de la figura, hay un carácter realista. El sólido torso con la estructura ósea percibida bajo la piel contrasta con el modelado suave del abdomen; mientras que la espalda luce atlética. Los brazos y piernas lucen los músculos y osamenta bien constituidos bajo la epidermis, y en las manos y pies, las perforaciones han replegado la piel. El rostro mortecino de aspecto rígido luce acusados pómulos altos, y bajo la quijada la barba hendida se estira hacia adelante. Además presenta algunas convenciones plásticas que endurecen aún más las facciones como el entrecejo hundido en la forma de un trapecio invertido y el tabique de la nariz, de superficie plana. Sin embargo observamos algunas intenciones más naturalistas como el cuidadoso trabajo plástico alrededor de los ojos y párpados, y el realce de ciertas zonas de la piel en las mejillas. Por otra parte, las cejas levantadas y los labios entreabiertos le dan un carácter dramático, que se corresponde con las magulladuras y restos de sangre que presenta la policromía original alrededor del rostro y cuerpo.

4.7 Algunos relieves de la sillería de coro del convento de San Agustín

Las imágenes de santos, de tamaño menor al natural, están talladas en medio relieve contenidas en tableros rectangulares de 110cm de alto por 50cm de ancho aproximadamente. San Ignacio de Loyola (Fig. 79), vestido con sotana y manto, se presenta en composición frontal y en fuerte contraposto, por el pronunciado ladeo de las caderas, destacado por el drapeado de la vestidura ceñida a las piernas, y el torso erguido pero levemente girado a la derecha, junto con la cabeza en semi perfil; en la mano izquierda, con el brazo en escuadra, agarra un libro cerrado, el cual apoya sobre el muslo de la pierna flexionada, y en la otra mano sostiene un disco con el monograma de Jesús, a la altura del mentón.

La figura de Santo Domingo (Fig. 80), en composición frontal y en reposado contraposto, extiende la pierna y el brazo derecho a un costado, mientras que la cabeza tonsurada, con el torso recto, lo vuelve en semi perfil hacia lado contrario; viste el hábito dominico, que cae pronunciando la pierna derecha flexionada, y bajo la pierna de apoyo, aparece un perrito

sentado con una antorcha en el hocico, visto de frente. En la mano izquierda, con la palma abierta junto a la cintura, el santo ofrece un libro cerrado enmarcado por el arremolinado drapeado de la esclavina, que envuelve el brazo; mientras que en la otra mano agarra una cruz, con cuyo brazo forman un arco orientado en el sentido de la rotación de la cabeza.

La efigie de Pedro Nolasco (Fig. 81), comparado con los relieves agustinos anteriores, es de mayor corpulencia y de un canon menos estilizado, se presenta en composición frontal, vestido con el hábito mercedario, de drapeado más rígido, el cual cae recto hasta los pies, ciñendo la pierna izquierda flexionada; el torso y cabeza erguidos giran levemente hacia el costado derecho manteniendo la vertical de la figura; en la mano izquierda aferra un libro cerrado sobre el muslo, y en la otra agarra una cruz en alto.

La figura de san José (Fig. 82), de similar contextura al de Pedro Nolasco, está de pie en posición frontal y en amanerado contraposto resaltado bajo la vestidura, compuesta de túnica y manto, ajustada al cuerpo, con las posturas de las piernas en diagonal, provocado por el ligero ladeo de las caderas a la derecha, y manteniendo el torso erguido, con el leve adelantamiento del hombro derecho, y la cabeza inclinada al costado izquierdo en semi perfil; la mano derecha, con el brazo estirado hacia abajo, en afectada postura apenas coge un báculo largo que lo apoya a la superficie en diagonal, como correspondiendo a la postura de la efigie; y con la otra mano recoge parte del manto sobre el muslo izquierdo.

Otro relieve que destacaremos es el de Pedro de Zúñiga (Fig. 83) que se presenta en postura frontal y en contraposto, con la pierna derecha flexionada, traslucida por el hábito que cae recto hasta los pies, el torso erguido, ligeramente inclinado a la derecha, igual que la cabeza en semi perfil, y las manos atadas a un tronco seco, la derecha extendida hacia abajo y la otra, sobre el hombro. El rostro luce con las facciones pronunciadas en el ceño, pómulos y mentón.

4.8 *La escultura funeraria del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, en la Catedral*

Este tipo de imágenes está relacionado con las figuras orantes o yacentes que representaban al difunto enterrado en la capilla de su propiedad, donde se le erigía un retablo-sepulcro, en

el interior de los templos, para la perpetuidad de su memoria⁵⁴⁴. Como hemos visto, se conocen pocos documentos que registran este tipo de construcciones en la primera mitad del siglo XVII; pero en esos pocos documentos se menciona ciertamente la intención de retratar al difunto en bulto redondo como figura principal de su sepulcro, las más de las veces representado de rodillas, y en un caso documentado, tendido⁵⁴⁵. Además una de las condiciones de este tipo de ejecución lignaria era el pintado en blanco tanto del retablo-sepulcro como de las figuras escultóricas, incluido la efigie del personaje fallecido, de modo que asemejen el color del mármol blanco, con perfiles dorados, como se usaba en la época⁵⁴⁶.

En cuanto a la escultura (Fig. 84), es de bulto redondo aunque incompleta, o con pérdidas, en la parte posterior, donde se observa que está hueca, tiene las manos mutiladas y no presenta ningún tipo de acabado sobre la superficie de la talla. Es una figura de rodillas y viste indumentaria de prelado, por la cruz pectoral, que cuelga bajo sus brazos en oración, y la muceta de armiño sobre sus hombros⁵⁴⁷. La muceta del personaje se acomoda con cierta holgura sobre el pecho, creándose pequeños dobleces naturales, percibidos bajo el abundante pelaje de hebras curvas de dicha vestidura. Los brazos están envueltos por las mangas ceñidas en finos pliegues, cerradas en los puños. Del mismo efecto visual último, que tiende al contraste de las luces y sombras, es la caída de la sotana en abundantes pliegues que caen de la cintura hacia abajo, insinuando las piernas levemente; estas quebraduras de la tela que exhibe la estatua arrodillada, se intensifica de modo artificial sobre el cojín, cuyo resultado óptico es un marcado claroscuro. Llama la atención el retrato verista en el rostro, aunque esté justificado por el tema, la pericia técnica en los detalles de

⁵⁴⁴ SCHENONE, Héctor. "Escultura funeraria en el Perú", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, n° 13, Buenos Aires, 1960, pp. 35-39.

⁵⁴⁵ Nos referimos al retablo-sepulcro encargado al escultor Pedro de Noguera, por un concierto de obra firmado el 26 de junio de 1640, ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, pp. 409-410. También se tiene noticia de la representación del difunto no en bulto sino en relieve, es el singular caso del Obispo Agustín de Ugarte y Saravia para su retablo-sepulcro que fue encargado al ensamblador Mateo de Tovar el 27 de junio de 1645, ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. "El ensamblador Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima", en: *Boletín del Instituto Riva Agüero*, Lima, n° 23, 1996, p. 263.

⁵⁴⁶ El profesor San Cristóbal recoge tal información de *blanquear de blanco bruñido un retablo sepulcro de madera... con sus sobrepuestos que tiene el dicho retablo realzados que todos han de ir dorados excepto el campo que ha de ser en blanco como los mejores sepulcros y entierros que hay en esta ciudad...*, ver: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 413.

⁵⁴⁷ SCHENONE, Héctor. *Iconografía del arte colonial. Los Santos*, Volumen II. Fundación Tarea, 1992, pp. 810-811.

los párpados, el tallado delicado de las comisuras tanto interna como externa de los ojos, el párpado fijo abultado, pequeñas arrugas al lado de los ojos, ligero hundimiento en las comisuras de los labios, arrugas en la frente, barba incipiente, una verruga cerca del labio superior, y aunque con cierto esquematismo, el tallado del entrecejo en forma de un triángulo invertido. La tonsura luce el pelo a modo de flecos sueltos pegados a la cabeza, con caída natural, sin cubrir la frente despejada.

Este naturalismo en el rostro y claroscuro en la indumentaria del personaje, son propios ya del barroco, aunque lo artificioso de la caída de la sotana inicialmente lo relaciona con un carácter decorativo aún con vínculos formales del manierismo.

4.9 *La escultura de San Juan Evangelista de la capilla de santa Ana de la Catedral*

La escultura en bulto de san Juan Evangelista de la Catedral de Lima (Fig. 85), presenta una composición dinámica aunque frontal; el pie derecho lo coloca sobre el lomo de un ave con sus alas desplegadas, y el izquierdo sirve de apoyo; en la mano derecha sostiene un libro abierto a la altura de la cintura y en la otra mano una pluma, con el brazo abierto a su costado. La atención del santo se dirige hacia arriba, con la cabeza levemente girada hacia la izquierda. Viste túnica y manto, que está puesto sobre el hombro izquierdo y cae por delante envolviendo la zona inferior del cuerpo, ciñendo la pierna flexionada y agitándose bajo el brazo izquierdo. El drapeado de la indumentaria se resuelve en variados fruncidos que marcan zonas de claros y oscuros en la escultura. El rostro tiene las facciones suavizadas y aspecto idealizado aunque con intenciones más naturalistas, como en los labios entreabiertos que exhibe parte de la dentadura superior, mentón pronunciado, y el tallado delicado de los párpados.

4.10 *Algunos relieves de la sillería de coro de la Catedral*

Los estudios de análisis formal que se han dedicado a los relieves escultóricos de la sillería de coro de la Catedral de Lima, son pocos y de carácter general⁵⁴⁸. Ya el arquitecto Emilio

⁵⁴⁸ HARTH-TERRÉ, Emilio. *Artífices en el Virreinato del Perú*. Imprenta Torres Aguirre, S. A., Lima Perú, 1945, pp. 141-147; *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977, pp. 73-83. WETHEY, Harold. *Ob. Cit.*, pp. 181-185. ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Tomo II, Salvat Editores, S. A. Barcelona-Madrid-Buenos Aires-México-Río de Janeiro, 1950, pp. 342-343. KUBLER, George y Martín SORIA. *Ob. Cit.*, p. 177; CHICHIZOLA DEBERNARDI, José. *Ob. Cit.*, pp. 97-100; BERNALES ALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, pp. 100-106. Un estudio de análisis artístico de algunas figuras

Harth-Terré había llamado la atención de este conjunto eclesiástico en un artículo publicado en el año de 1943, el cual lo presentó en confrontación artística con el de la cajonería de la Catedral limeña, de Juan Martínez de Arona⁵⁴⁹; dichos muebles religiosos recién daban a conocerse en su marco artístico-escultórico local, cuando escribe el referido autor, en virtud de los documentos sacados a la luz gracias a la labor investigadora en los archivos coloniales limeños⁵⁵⁰, aunque la sistematización de la información vendría posteriormente⁵⁵¹. Hemos creído conveniente hacer referencia al dicho artículo del referido autor, y el método empleado por él, la comparación plástica entre la cajonería y la sillería de la Catedral limeña apoyado en documentación de archivos, ya que a partir de esta comparación plástica surgiría en principio un primer esbozo de la situación escultórica en Lima, en la primera mitad del siglo XVII⁵⁵².

En general, los relieves de santos de la sillería son de tamaño menor al natural y están comprendidos en tableros verticales en casi toda su superficie, de la cual sobresalen del plano de la tabla los exentos brazos y cabezas de los personajes, cuyo efecto contribuye a un mayor realismo de las representaciones por su volumetría. San Agustín (Fig. 86), de pie sobre peana, conserva una postura frontal, en suave contraposto, pronunciado por el hábito que cae recto hasta los pies ciñendo las piernas; lleva capa y mitra de prelado. Algo encorvado, el brazo derecho al frente sobresale del tablero, y la mano izquierda con la

de la sillería fue publicado recientemente por el profesor Rafael Ramos Sosa, RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera". *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, pp. 132-140; "La Obra del Escultor Pedro de Noguera: Promotores y Gusto Artístico en la Catedral de Lima". *Nuevas Perspectivas Críticas Sobre Historia de la Escultura Sevillana*. Sevilla, España, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Vol. 1, 2007, pp. 112-118. Una mención aparte es el trabajo inédito del profesor José Chichizola sobre la sillería de coro catedralicia; en aquel trabajo dio a conocer la firma en dicho mueble religioso, en forma alegórica, de Pedro de Noguera, ver: CHICHIZOLA, José. *La sillería de coro de la catedral de Lima*. Pontificia Universidad Católica del Perú. Programa académico de letras y ciencias humanas. Tesis presentada para optar el grado de Bachiller en Humanidades, Lima, 1974.

⁵⁴⁹ HARTH-TERRÉ, Emilio. "Tesoros en la catedral de Lima", en: *El comercio*, Lima 28 de Julio de 1943.

⁵⁵⁰ VARGAS UGARTE, Rubén. *Manuscritos peruanos del Archivo de Indias*. Tomo II, Lima, 1938, p. 145. LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima t. XIII, 1940; "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima t. XIV, 1941. BARRIGA, Víctor M. *El templo de la Merced de Lima*. Arequipa, 1944. MONTES, Graciano. *Ob. Cit.*

⁵⁵¹ Como ya lo mencionamos, uno de los primeros trabajos que ordena las noticias sobre escultura limeña colonial es el libro sobre artífices publicado por Emilio Harth-Terré. Ver: HARTH-TERRÉ, Emilio. *Artífices en el Virreinato del Perú*. Imprenta Torres Aguirre, S. A., Lima Perú, 1945.

⁵⁵² Este método lo desarrolló luego en otro artículo, ver: HARTH-TERRÉ, Emilio. "Tesoros de la Catedral de Lima", vol. III, n° 11, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*, 1944; esta monografía fue incluida en su citado libro *Artífices en el virreinato del Perú*, pp. 133-147.

palma abierta, a la altura de la cintura, soporta una pequeña iglesia; la cabeza, igualmente exenta, está levemente orientada hacia el lado derecho.

La figura de san Ambrosio (Fig. 87), en postura frontal, viste como prelado; la doble túnica, una hasta los pies y la otra por debajo de las rodillas, se ajustan a la pierna izquierda flexionada, provocado por el ligero ladeo de las caderas; está en actitud de escribir, sostiene un libro abierto con la mano izquierda, apoyándolo sobre su cadera, y la otra mano, con el hombro derecho adelantado, la coloca sobre el texto; vuelve la cabeza levantada, en perfil, hacia el lado derecho, y mirada arriba; la capa cae abierta por ambos lados desde los hombros hasta los pies.

San Gregorio (Fig. 88) se presenta en posición frontal, y en reposado contraposto; viste indumentaria de prelado, usa doble túnica con caída recta hasta los pies, ajustado a la pierna derecha flexionada; parece estar dispuesto a escribir, con la mano izquierda coge un libro abierto que lo apoya sobre el muslo, la otra la tiene suspendida a media altura, cuya acción es seguida por la mirada, con la cabeza gacha; a espaldas del santo y sobre el hombro derecho, aparece una paloma en vuelo descendente.

San Jerónimo (Fig. 89), vestido con copiosa vestimenta, está en postura frontal y contraposto reposado, marcado por el ajuste de la capa sobre la pierna derecha flexionada; el torso está erguido, con el hombro derecho ligeramente adelantado, con la mano suspendida sobre él, mientras que la otra mano con la palma abierta sustenta una pequeña iglesia a la altura de la cintura; la cabeza la vuelve en semi perfil hacia la izquierda. Junto al pie de apoyo, aparece la cabeza de un pequeño león, con los rasgos humanizados, en posición frontal.

San Francisco de Asís (Fig. 90) en composición frontal, viste el hábito de la Orden, el cual cae recto hasta los pies desnudos, ciñendo ambas piernas en contraposto; el torso lo mantiene derecho, levanta ligeramente el hombro izquierdo, con los brazos abiertos, en la mano izquierda agarra un libro cerrado y lo apoya sobre el costado del muslo, y el antebrazo derecho lo lleva delante, en cuya mano parece que sostenía la cruz; la tonsurada cabeza la vuelve en semi perfil izquierdo.

Los autores han destacado también otras imágenes como la del Salvador (Fig. 91) y el arcángel Miguel (Fig. 92)⁵⁵³; en cuanto al primer relieve mencionado, Jesús viste amplia indumentaria de intenso drapeado que contrasta con el reposado contraposto, pronunciado por la túnica ajustada a las piernas; la mano derecha señala hacia delante, con el antebrazo desnudo al frente, envuelto el brazo hasta el codo en arremolinados pliegues del manto, amarrado al pecho mediante una soguilla; en la otra mano sostiene un símbolo de la tierra, a la altura de la cintura; la cabeza idealizada, se yergue firme, con la mirada al horizonte.

El victorioso arcángel Miguel con las alas recogidas, se muestra en suave contraposto y posición frontal, sometiendo bajo el pie izquierdo a un pequeño ser andrógino y con garras. El arcángel viste como guerrero romano, con túnica corta ceñida al cuerpo con el peto y botines; sujeta con el brazo firme, un pequeño escudo redondo en la mano izquierda, y en la otra parece haber perdido el atributo, cuyo brazo luce levantado a un costado; la cabellera ceñida al rostro, configuran una cabeza redondeada, vuelta hacia el pequeño demonio, quien se encuentra en actitud de súplica.

El relieve de la Inmaculada Concepción (Fig. 93), poco comentada por los historiadores del arte⁵⁵⁴, presenta un tema fundamental en el pensamiento cristiano, se trata de la exaltación de la siempre virgen María, quien incuba en su seno un misterio, y como tal se encuentra representada. Dicho tema, recordemos, fue popular en el pueblo católico y luego hecha dogma por la Iglesia a principios del siglo XVII, como respuesta a los ataques de los protestantes en el siglo anterior⁵⁵⁵. Por esa razón la referida imagen de la Inmaculada constituye una de las primeras interpretaciones de dicho tema en el Perú. En el contexto español, los más célebres escultores de la época, Gregorio Fernández en Valladolid, y Juan Martínez Montañés en Sevilla, también perfilaron sus propias tipologías de la Virgen Inmaculada⁵⁵⁶. El aspecto tranquilo de la Virgen Inmaculada, en posición frontal sobre media luna y vestida con túnica y amplio manto, es sugerido por el quieto contraposto, la

⁵⁵³ ANGULO IÑIGUEZ, Domingo. *Ob. Cit.*, pp. 342-343.

⁵⁵⁴ El profesor Ramos Sosa ha ofrecido una breve crítica artística sobre dicha imagen. RAMOS SOSA, Rafael. La Obra del Escultor Pedro de Noguera: Promotores y Gusto Artístico en la Catedral de Lima. *Nuevas Perspectivas Críticas Sobre Historia de la Escultura Sevillana*. Sevilla, España, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Vol. 1, 2007, pp. 117-118.

⁵⁵⁵ MALE, Émile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Fondo de cultura económica, México DF, segundo edición en español, pp. 161-162.

⁵⁵⁶ PROSKE, Gilman. Martínez Montañés, Sevillian sculpture in colonial Peru. New York, 1967. MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Ob. Cit.*

postura de las manos, en actitud de oración, tocadas por las yemas de los dedos, con los brazos sobre el cuerpo, y por el semblante tranquilo de María, que vuelve el rostro, de contorno rectangular, a la derecha en semi perfil; contrasta el drapeado movido del manto que la envuelve por delante, marcando la pierna derecha flexionada.

4.11 *La escultura del Cristo Crucificado de la sacristía de la Catedral*

Cristo (Fig. 94) está crucificado a tres clavos, el pie derecho sobre el izquierdo, el torso recto, la cabeza despejada, gacha e inclinada un poco hacia la derecha, y los brazos ligeramente colgados. Lleva un paño de pureza y corona de espinas. El perizoma presenta mutilación en la parte izquierda, probablemente lo que correspondió al nudo, pero el resto de la prenda parece conservar la talla original, aunque somos cautelosos en este aspecto. Llama nuestra atención la fuerte musculatura y las venas pronunciadas en los brazos y pies bajo la piel, lo cual le da un aspecto vigoroso e idealizado al personaje muerto, peculiaridades que junto con el aspecto sereno de la postura del Cristo, lo cual minimiza el carácter dramático de la figura, se relacionan al clasicismo hispalense⁵⁵⁷, más concretamente de la de Juan Martínez Montañés⁵⁵⁸. El rostro luce con mayor dramatismo por los ojos y labios entreabiertos, cuyo marco es la cabellera larga de gruesos y firmes mechones que se expanden en tirabuzón por ambos lados; por el lado derecho caen quietamente sobre el hombro derecho; y por la otra, detrás del cuello.

4.12 *Analogías formales*

A continuación brindaremos un estudio de analogía formal en el que estableceremos relaciones de carácter formal entre las piezas descritas. Expondremos primero las obras más

⁵⁵⁷ Entendemos que detrás de esta propuesta artística hay un tema de fondo, como es el pensamiento cristiano de la época en España, ver: GILMAN PROSKE, Beatrice. *Ob. Cit.*, p. 40. La referida autora, comentando las condiciones sugeridas por Vázquez de Leca sobre cómo debía lucir la escultura de un Cristo crucificado (Cristo de la Clemencia) encargado a Montañés, en Sevilla-España, menciona lo siguiente: “*This conception of Christ communing with a human being was in harmony with the state of mind of an age that pictured Him bending from the cross to embrace Saint Francis or showing his wounds to Saint Theresa. It was not going much farther to imagine Him giving personal attention to an ordinary sinner*”.

⁵⁵⁸ Como ya hemos señalado, se conocían algunos Cristos crucificados de Martínez Montañés en el Perú; de hecho, se conservan al menos dos ejemplos identificados con la obra de Montañés, uno en la iglesia de la Merced de Lima, conocido como el Cristo de Auxilio (1603), y el otro en la iglesia catedral de Lima, en la capilla del Bautista (1607). Para la obra de crucificados en España de Martínez Montañés ver: *Ibíd.*, p. 41-43, 89-90. Por otra parte estas características relacionadas a minimizar el dolor físico de Jesús en la cruz, se corresponde con el decoro religioso de la época, citamos nuevamente a PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*, 1649.

tempranas del periodo que estudiamos y luego a medida que desarrollemos este apartado se añadirán cronológicamente las otras hasta estudiar la última de la serie ofrecida, que es el Cristo crucificado de la sacristía de la Catedral de Lima. En la sillería de coro de los dominicos habíamos visto un grupo de relieves ejecutados de distinta manera; las tallas de santa Inés o san José con el Niño⁵⁵⁹ tienen un lenguaje formal que se distingue claramente de las figuras de la Magdalena o Judas (Fig. 95); los primeros ostentan un canon más alargado y posturas afectadas, mientras que los segundos tienen un canon clásico, posturas reposadas y un carácter más naturalista, como el caso de Judas cuyo pecho queda al descubierto en parte por la túnica que se abre. Tallas como la de santa Inés, san José, san Sebastián y el arcángel Miguel, muestran un concepto plástico similar a algunas tallas limeñas del siglo XVI por el alargamiento del cuerpo y posturas amaneradas, como las tallas atribuidas a Gómez Hernández Galván, colgadas en la capilla de san José de la Catedral, o los relieves anónimos de san Antonio Abad y Magdalena conservados en una dependencia junto a la sillería de coro dominica. Otras características formales que refuerzan el vínculo entre las citadas tallas manieristas de la sillería dominica son el liviano drapeado que se agita con el viento, y la idealización del rostro de facciones suavizadas; aspectos que las distinguen aún más de los relieves mencionados de Magdalena y Judas, sobre todo de las tallas que representan a Simón, Santiago el Menor, Santiago el Mayor y el mismo san Judas, quienes lucen una indumentaria pesada que cae más naturalmente desde los hombros hasta los pies en regulares pliegues tubulares, asimismo los rostros presentan los rasgos marcados, cuyos tipos físicos se emparentan, son hombres maduros, barbados, de prominentes arcos superciliares y pómulos altos (Figs. 96 y 97).

Con respecto a los relieves de santos de la cajonería del templo catedralicio, mencionaremos en primer lugar el labrado de las indumentarias. Con respecto a lo visto en los anteriores ejemplos de la sillería dominica, los de la cajonería envuelven a los personajes en múltiples pliegues y diversos tipos de fruncimiento de la tela que dan un aspecto de intenso claroscuro al relieve, una característica que los vincula con otros relieves posteriores que iremos comentando. Pero lo que llama aún más nuestra atención es el parecido de los tipos físicos de algunos de los apóstoles de la cajonería (Fig. 98) con los de

⁵⁵⁹ En el relieve de San José con el Niño, este sostiene con ambas manos una sierra con doble mango, lo cual nos informa de que se trata de José acompañado del pequeño Jesús.

la sillería dominica que hemos mencionado (Fig. 99), con la diferencia que en los primeros se observa la tensión física de los santos con más verismo, por los ceños fruncidos, rasgos marcados y los fuertes músculos del cuello, a esto se agregan otros detalles como el tallado del iris en los ojos y los labios entreabiertos, dejando a la vista en algunos casos los dientes, características que animan al personaje (Fig. 100). En su momento presentamos dos figuras de este mobiliario religioso, los santos apóstoles Santiago el Mayor y Santiago el Menor; elegimos estos dos personajes porque puede hacerse mejor la comparación formal, ya que son los que más se acercan a un mismo diseño compositivo y tienen casi el mismo tipo de rostro, pero a la vez ostentan conceptos plásticos distintos, como veremos. El relieve que representa a Santiago el Mayor tiende a un mayor volumen escultórico, sin restar naturalidad al movimiento corporal del santo; además de la mano exenta, es notable visto de perfil el abultamiento del vientre que corresponde al desplazamiento de los hombros llevados hacia atrás y la cabeza y mirada hacia arriba (Fig. 101, Fig. 102). En cambio en el caso de Santiago el Menor, como ocurre con el resto de santos, excepto con san Juan el Bautista, tiende más al plano; si lo vemos igualmente de perfil notaremos la cabeza con menor volumen, los hombros contraídos hacia delante, y el vientre a la misma altura de los hombros, lo cual le da un aspecto de forzada postura al santo (Fig. 103).

En los casos de los relieves mercedarios de la Oración en el huerto y Cristo con la cruz a cuestas que hemos descrito, tanto el drapeado de las prendas de Jesús y los rasgos marcados de sus facciones, los ponen en directa relación formal con los santos apóstoles de la cajonería de la Catedral limeña (Fig. 104). Los numerosos pliegues que se mueven constantemente en diagonales, que son marcados por las posturas que adopta Cristo crean un efecto de intenso claroscuro similar a lo que ocurre con los relieves de la cajonería; por otro lado el tallado realista de las manos, los cuellos fuertes, y los rasgos marcados de las facciones de Jesús, como en los prominentes arcos superciliares, pómulos salientes, y en algunos casos realce de los pliegues nasogenianos, nos recuerdan a los apóstoles de la referida cajonería (Fig. 105). Aunque los relieves mercedarios poseen mayor drama en el lenguaje plástico por los ojos caídos, labios entreabiertos, además de la disposición de la corona de espinas, cuyas púas se clavan en la frente de Jesús, lo cual intensifica el patetismo de las escenas, justificadas por el tema iconográfico de la Pasión.

Siguiendo con nuestro análisis aparecen en nuestro estudio dos tallas en bulto de aire manierista, como son las esculturas de san Bernardo y san Benito, conservadas en el monasterio de la Santísima Trinidad, en Lurín. Aunque vinculadas al manierismo por el canon alargado y afectación en las posturas adoptadas de los personajes, hay detalles relacionados al estudio natural. El movimiento amanerado, por el ladeo de las caderas, está complementado con una postura reposada de las piernas, lo cual nos evoca la figura de Santiago el Mayor de la cajonería, sobre todo por la mejor articulación de los miembros en la postura adoptada, aunque el giro de la cabeza de san Benito y la pose de la mano izquierda de san Bernardo acentúan el amaneramiento de los santos trinitarios. Por otro lado los detalles de la piel alrededor de las comisuras labiales, el contorno de los ojos, con algunas durezas en San Bernardo, suaves labios, realce de la piel en ciertas zonas de las mejillas, dan un aspecto más verista al rostro —de contorno triangular en san Bernardo y trapecoidal invertido en san Benito—; aun así, se observa también ciertos esquematismos en la talla de la tonsura, visto de abajo hacia arriba, la transición de la nariz al arco de las cejas, sobre todo en San Bernardo, los pliegues de la palma de las manos, sugeridos por surcos en la epidermis lo cual endurecen el aspecto de la piel, y los tendones en la muñeca derecha de San Benito. Fuera de estos valores plásticos referidos, lo significativo radica en la vida interior que manifiestan los rostros de los citados santos, insinuado por el alzado de las cejas y comisuras labiales levantadas, en San Benito; y los labios entreabiertos, con el labio superior ligeramente contraído hacia arriba, en San Bernardo, características formales que están a medio camino entre el manierismo y el naturalismo barroco si hablamos de periodos artísticos, pero si hablamos de la factura artística y su autor, estamos ante un escultor que intenta estar al día con las novedades plásticas que provienen de fuera, probablemente de Sevilla, donde surge este nuevo lenguaje formal de un naturalismo idealizado (Figs. 106 y 107)⁵⁶⁰.

⁵⁶⁰ Para esta época se conocían algunos trabajos más de Juan Martínez Montañés en la ciudad de los Reyes. El estilo del maestro español evolucionaba hacia un marcado naturalismo atemperado tanto en la composición como en la expresión de las figuras; ver: GILMAN PROSKE, Beatrice. *Ob. Cit.* Para la documentada obra de Martínez Montañés en Lima, ver: BERNALES BALLESTEROS, Jorge. “Escultura montañesina en América”, en: *Anuario de Estudios Americanos XXXVIII*, 1981, pp. 499-566. Debíamos también considerar el influjo de otras corrientes en la ciudad de los Reyes como la castellana, que está poco estudiada, en especial la obra del escultor castellano Gregorio Fernández.

En el grupo de relieves sobre la vida de la Virgen del monasterio de la Concepción, conservados en la actualidad en el museo arzobispal de Lima, vemos variedad en la ejecución artística del conjunto. Los relieves del *Abrazo en la puerta dorada*, la *Anunciación* y la *Visitación* ostentan un mejor acabado plástico, que explicaremos en seguida, y unos modelos de belleza clásica en los rostros de los personajes, sobre todo de la Virgen María, que es a donde vamos a apuntar en nuestro análisis, diferente a lo que exhiben respectivamente los relieves de la *Asunción* y la *Coronación de la Virgen*, que lucen un acabado tosco en ciertas partes del relieve, como si se hubiese economizado tiempo en el tallado de los mismos. Por ejemplo, en el trabajo plástico de la indumentaria de los tres primeros relieves mencionados, los pliegues de la ropa de los personajes principales son más finos y van ceñidos al cuerpo, incidiendo en traslucir el volumen anatómico bajo la tela (Figs. 108 y 109); en cambio en los dos últimos relieves, los drapeados en ciertas partes como en las mangas de la túnica, son de mayor grosor y más holgado en los antebrazos y piernas (Figs. 110 y 111). Ahora bien, queremos llamar aún más la atención en dos tipos físicos de María, uno de ellos de factura más académica, por el rostro ovalado y lo geométrico de las facciones como en la *Anunciación* y la *Visitación* (Figs. 112 y 113), y el otro de rostro redondo y entrado en carnes, y de trazos curvos como el arqueado de las cejas, y las comisuras de labios hacia abajo, lo cual impregna de cierto patetismo a los semblantes, como en la *Asunción* y la *Coronación* (Figs. 110 y 114).

En relación a las cuatro esculturas de bulto del monasterio de la Concepción, el contraposto reposado de los personajes y los plegados de los vestidos que llevan puesto con caída natural de los paños, los vincula con las comentadas tallas de los apóstoles de la sillería dominica, aunque en los de la Concepción, los pliegues diagonales, fruncimientos y zigzagados de la tela, dan un efecto más intenso del claroscuro en las figuras concepcionistas. Por otro lado, en este grupo se distingue la imagen de Santo Domingo del resto de figuras ya que está concebida más como un alto relieve por el volumen chato en la parte posterior de la escultura y el movimiento de la figura que tiende al plano frontal, a diferencia de las demás obras que tienden más a la estructura cilíndrica (Figs. 115-118); además de ello hay otras diferencias con el resto de tallas, como la pobre plasticidad de los drapeados como en los pliegues de la ropa sobre el pecho y la masa densa del cabello

alrededor de la tonsura, diferente al tratamiento plástico que exhiben las demás esculturas, en los drapeados y las cabelleras (Fig. 119-122).

La esbelta figura del Cristo del descendimiento del templo de la Soledad, de canon alargado (Fig. 78), y los múltiples pliegues del perizoma arrugada con diversas estrías rectilíneas, de efecto decorativo (Fig. 123), se complementan con el tratamiento más clásico del cuerpo inerte; es decir, con un naturalismo idealizado (Fig. 124), y sobre todo una natural disposición del cuerpo que compensa la inclinación de las piernas hacia el lado izquierdo, con un leve giro del torso hacia el otro lado, una característica que lo diferencia con los crucificados limeños del siglo XVI, cual es el movimiento y más natural articulación del cuerpo.

En el grupo de relieves agustinos de la sillería de coro de dicha orden limeña, se observa igualmente una variedad en la ejecución artística de las tallas, que en general guardan relación por ser figuras labradas en medio y alto relieve —manos y cabezas—⁵⁶¹, por los reposados contrapostos y movimiento articulado de los cuerpos, presentar un juego de luces y sombras en los drapeados de las ropas con pliegues tubulares que caen movidos por la acción del personaje; y detalles de naturalismo, como fuertes músculos y resaltadas venas bajo la piel, lo cual le da un carácter de tensión a los rostros; sin embargo solo nos ocuparemos de dos modos de trabajo escultórico, los que a nuestro entender se distinguen con mayor acentuación. Las figuras de san Pedro Nolasco y san José lucen un canon más reducido (compárese ambos con Santo Domingo, Fig. 125), un modo de ejecución más tosco en el labrado del drapeado de las prendas y soluciones más esquemáticas en las facciones (Figs. 126 y 127), a diferencia de lo que ocurre con los relieves de san Ignacio de Loyola, Santo Domingo y Pedro de Zúñiga, de un canon más esbelto, un más cuidadoso tallado de los drapeados, y mayor esmero plástico en los detalles como las arrugas de la piel y cabellera (Figs. 128-130).

A continuación tenemos una escultura de bulto, aunque incompleta en la parte de atrás, con la representación de un personaje religioso de la época, el arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero. Visto de modo general, el naturalismo del rostro y el intenso claroscuro del

⁵⁶¹ Con respecto a la prominencia del relieve, estas imágenes agustinas se diferencian de los ejemplos en bajo y medio relieve de la sillería dominica o la cajonería catedralicia, de los cuales vimos algunos casos.

drapeado de la túnica que ostenta el personaje, lo ponen en relación con casi todos los ejemplos escultóricos que hemos visto, como los santos de la cajonería, los relieves mercedarios, el Cristo del descendimiento y los relieves agustinos. Sin embargo, con respecto al primer aspecto, estamos frente a un estudio del natural (Fig. 131); es decir, por ser un retrato, el artista debió individualizar los rasgos, como los ojos y labios, que dan expresión al rostro, así como labrar arrugas y verruga, y de una manera particular los mechones de cabello. En cuanto al segundo punto, el drapeado de la vestimenta, vemos aquí en su máxima expresión el fuerte efecto del claroscuro que producen los numerosos pliegues quebradizos dispuestos en la base de la estatua (Fig. 132).

La escultura de san Juan Evangelista, portando un libro y pluma, con la mirada en alto, nos indica que está en la redacción de las revelaciones sobre el Apocalipsis. El tema forzó al artista a componer la figura escultórica en movimiento, y acentuar ese efecto con el manto agitado y el ave a punto de volar que parece impulsar al santo bajo su pie derecho. El movimiento corporal está articulado a la acción del personaje, pero el escorzo del torso no parece ser convincente, ya que no muestra flexibilidad (Fig. 133). Si se observa otros ejemplos anteriores, como la escultura del descendimiento de la iglesia de la Soledad, esta presenta con maestría justamente el escorzado del torso que gira levemente para compensar la inclinación de las piernas hacia el lado opuesto; ejemplo de lo contrario lo vemos en las tempranas tallas manieristas de la sillería dominica, en los que los santos adoptan posturas afectadas, sin articular naturalmente las partes del cuerpo.

Los relieves de santos de la sillería de coro de la Catedral de Lima ostentan no solo un buen dominio técnico en el labrado de la anatomía y los drapeados de las vestimentas, sino que se distinguen de las obras anteriores por la fuerza expresiva que radica no solo en la interpretación psicológica de los personajes (Figs. 134-136), sino sobre todo en el movimiento corporal articulado de los santos, con los brazos y cabeza exentas (Figs. 137-139). En ejemplos escultóricos anteriormente mencionados, como en los relieves de la cajonería, hay una tensión psicológica forzada por las prominentes facciones de los personajes presentados en posturas más bien reposadas. Asimismo algunos relieves agustinos, con los rasgos más suavizados, como Santo Domingo o san Ignacio de Loyola, a pesar del mayor movimiento de los miembros del cuerpo, estos aún están subordinados al

tablero que sustentan las figuras. Ya habíamos visto en la escultura de san Juan el Evangelista, también en la Catedral, el movimiento ascendente que va del vuelo contenido del ave hasta la mirada en alto del santo, que rompe la frontalidad en una postura más dinámica, aunque forzada. Por otro lado, los numerosos pliegues que se forman en las vestiduras tienen su cenit en los drapeados que exhiben la Inmaculada Concepción y el Salvador.

La escultura del crucificado de la sacristía de la Catedral de Lima, es de un canon más reducido de la del Cristo del descendimiento, con quien comparte la manera de labrar los detalles de la anatomía, pero que en el perizoma difieren ya que el primero, mutilado por cierto, tiene un acabado menos prolijo que el segundo, de mayor profusión de pliegues quebradizos (Figs. 140-141).

CAPÍTULO V

El grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado y su contexto escultórico limeño.

5.1 Pedro Muñoz de Alvarado

De acuerdo a las noticias publicadas sobre el escultor Pedro Muñoz de Alvarado⁵⁶², sabemos que ejerció su oficio entre los años 1622 y 1643 en la ciudad de los Reyes, donde concertó importantes trabajos escultóricos tanto para esta ciudad como para fuera de ella. Trabajó junto con destacados maestros ensambladores como Tomás de Aguilar y Asensio de Salas⁵⁶³, e incluso convino con el escultor Pedro de Noguera laborar en la casa de este último, para realizar tareas vinculadas a la construcción de la sillería de coro de la Catedral de Lima, la obra lignaria más costosa y de mayor envergadura emprendida hasta entonces en el virreinato peruano. Sin embargo, el contrato con Noguera se canceló poco después probablemente por motivos económicos⁵⁶⁴.

Nada sabemos acerca de su origen o formación artística, y casi nada sobre aspectos personales, salvo una referencia que indica que Pedro Muñoz y su hermano Gonzalo,

⁵⁶² SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 433-437. RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)", en: *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamérica*. Editorial Universidad de Granada, Granada, España, 2013, p. 430, nota 22.

⁵⁶³ Para el investigador Antonio San Cristóbal el ensamblador Tomás de Aguilar forma parte de la primera generación de artífices locales especializados en el ensamblaje, con un lenguaje retablistico propio. SAN CRISTÓBAL, Antonio. "El ensamblador Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima", en: *Boletín del Instituto Riva Agüero*, Lima, nº 23, 1996, p. 243. Para el caso del ensamblador Asensio de Salas y su obra. ver: HARTH-TERRÉ. *Escultores españoles en el Virreinato del Perú*. Lima, Perú, 1977, pp. 167-183; SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Algunas sillerías corales limeñas", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, nº 6, 1984, pp. 78-83.

⁵⁶⁴ AGN; escribano Bartolomé de Cívico; año 1627; protocolo 322; folio 1223; en una anotación marginal fechada el día 9 de julio de 1627, escrita en el mismo concierto, se canceló dicho pacto como se lee a continuación "...y ambos [Pedro Muñoz y Pedro de Noguera] de conformidad y un acuerdo cancelaron esta escritura y la dieron por ninguna y parecieren el uno al otro y el otro al otro y a sus bienes de cada uno de lo que por ella estaban obligados a hacer y el dicho Pedro de Noguera confesó que los novecientos pesos que por esta escritura confesó aver recibido el dicho Pedro Muñoz en una libranza para Juan Martínez de Uceda no los cobró el susodicho...". Cfr., SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima. Estudios y Documentos*. Lima, 1996, p. 436 (nota 25).

también escultor, en una oportunidad prestaron 100 pesos a Gaspar de la Cueva⁵⁶⁵. Conviene reseñar unos datos que destaca a Pedro Muñoz de Alvarado entre los escultores de su época como, por ejemplo, aquel que informa acerca de una tasación que pidió realizar el mayordomo del monasterio de la Concepción, Gonzalo Durán Vello, a la obra escultórica que Juan García Salguero había ejecutado para el retablo mayor de dicho monasterio⁵⁶⁶; el citado mayordomo, quien se mostró disconforme con lo ejecutado por García Salguero, quiso que *personas peritas en el arte de escultura* como Juan Martínez de Arrona, Sebastián de Suncilla (Sebastián de Sande) y Pedro Muñoz, evalúen las esculturas del dicho Salguero⁵⁶⁷. Otra referencia sugerente de su valía como escultor se desprende del interés mostrado por el licenciado Diego López de Lisboa, presbítero mayordomo mayor del Arzobispo de Lima, Fernando Arias de Ugarte, por el escultor que debería realizar *con toda perfección* las esculturas que irían en el retablo-sepulcro del referido Arzobispo, en la capilla del Sagrario de la Catedral de Lima; el referido licenciado solicitó expresamente que sea o bien Pedro Muñoz o Francisco Lobo y *no otro escultor ninguno*, que ejecute las esculturas para el citado retablo-sepulcro, cuya construcción le fue solicitada al ensamblador Tomás de Aguilar; finalmente, se optó por el escultor Francisco Lobo⁵⁶⁸.

El conocimiento de la trayectoria y los vínculos artísticos de nuestro escultor, son datos importantes que nos acercan al personaje histórico, pero es posible también conocer su personalidad artística, en virtud de una obra escultórica identificada como obra suya. Se trata del conocido grupo escultórico de la Sagrada Familia, conservada en la capilla de san José, en la Catedral de Lima⁵⁶⁹. Así, a partir del estudio formal del referido grupo escultórico, podemos conocer la propuesta plástica de Muñoz de Alvarado, y luego, poner formalmente en relación su obra catedralicia con algunas otras esculturas limeñas de la

⁵⁶⁵ AGN; escribano Agustín de Atencia; año 1622; protocolo 171; folio 604. Cfr., RAMOS SOSA, Rafael. "El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)", en: *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamérica*. Editorial Universidad de Granada, Granada, España, 2013, p. 430.

⁵⁶⁶ El proceso de la fábrica del citado retablo mayor concepcionista lo hemos reseñado con mayor amplitud en las páginas, 105-107 de este trabajo.

⁵⁶⁷ Las iniciativas de Gonzalo Durán Vello para examinar las obras escultóricas ejecutadas por Juan García Salguero para el retablo mayor concepcionista no prosperaron ya que los citados escultores Juan Martínez de Arrona, Sebastián de Suncilla (Sande), y Pedro Muñoz rehusaron participar en tal proceso judicial. SAN CRISTÓBAL, Antonio. "Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima nº 17, 1998, pp. 110-111, 129-130.

⁵⁶⁸ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *La Catedral de Lima*. Estudios y Documentos. Lima, 1996, p. 425 y nota 6.

⁵⁶⁹ Sobre el aspecto documental y formal de dicho grupo escultórico, trataremos a continuación.

época, como de hecho parece corresponder el caso del relieve de la santísima Trinidad, conservado en el templo de la Merced, e identificado mediante documentos por el investigador Antonio San Cristóbal como obra de Pedro Muñoz de Alvarado, aunque dicho relieve carece de un estudio formal⁵⁷⁰.

Antes de seguir adelante con nuestra exposición tenemos que dilucidar el nombre de nuestro escultor. En los nueve conciertos que firmó el escultor Pedro Muñoz, aparece su nombre en seis ocasiones como Pedro Muñoz de Alvarado, desde el año 1622 hasta 1643; excepto en tres casos, entre los años 1636 y 1642, cuando figura como Pedro Muñoz de Prado. Sabemos, además, que tuvo un hermano llamado Gonzalo, también escultor, quien firmó como Gonzalo Muñoz de Prado en octubre de 1622, cuando él declaró que le fue cancelado los cien pesos que junto con su hermano Pedro Muñoz, le habían prestado a Gaspar de la Cueva en abril de ese mismo año. Por otra parte, cuando se menciona su nombre en otros documentos lo identifican solo como Pedro Muñoz; esto ocurre en dos momentos, los cuales ya hemos aludido anteriormente; uno, cuando Gonzalo Durán Vello, mayordomo del monasterio de la Concepción, lo cita como uno de los escultores que pueden tasar la obra de otro maestro; y en otra ocasión, cuando es mencionado como un posible candidato para ejecutar las esculturas que ostentaría el retablo-sepulcro del Arzobispo de Lima, don Fernando Arias de Ugarte. Estos dos últimos datos indican que llamándolo solamente como Pedro Muñoz, quedaba plenamente identificado, sin necesidad de distinguirlo de algún escultor homónimo. También puede compararse las firmas, cuando aparece como Pedro Muñoz de Alvarado o Prado. Especialmente las dos últimas referencias que hemos dado sobre él, ya que en una firma como Pedro Muñoz de Prado (1642) y al año siguiente firma como Pedro Muñoz de Alvarado (1643) las cuales puestas una al lado de la otra, a simple vista son iguales (Ver ANEXO).

5.2 *El grupo de la Sagrada Familia*

Como hemos mencionado previamente, este grupo escultórico se encuentra en la capilla de San José en la Catedral de Lima (Fig. 142). Está identificado con el grupo de las figuras

⁵⁷⁰ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, p. 437.

que se obligó a tallar Pedro Muñoz de Alvarado en 1633 para la cofradía del señor San José de la Catedral limeña⁵⁷¹.

Echave y Assu, quien escribe en 1687, describió la capilla de san José de la iglesia metropolitana y observó en ella *un nicho, que incluye en la capacidad de su seno tres valientes estatuas de cuerpo entero, y admirable escultura de Jesús, María, y José con sus coronas de plata dorada, y esmaltes de piedras preciosas*⁵⁷². Los documentos que registran las diferentes reparaciones y renovaciones que sufrió la Catedral limeña, motivadas principalmente por los daños causados por los constantes sismos en la ciudad, hacen mención, como es más lógico, principalmente de las intervenciones en la arquitectura externa e interna de dicho templo mas no de los cambios en los interiores de las capillas⁵⁷³. Solo hay una referencia general al desmontaje de la coronación de las rejas de las 14 capillas de la Catedral limeña, como parte de la restauración del templo mayor a finales del siglo XIX en un artículo aparecido en el diario el Comercio⁵⁷⁴. Fue el historiador Harold Wethey el primero que llamó la atención en el grupo de la Sagrada Familia, conservado en la capilla de san José, en su publicación de 1949. Dicho autor dató las referidas esculturas en el segundo cuarto del siglo XVII por... *The naturalism and the general technical expertness of work*⁵⁷⁵. Otros autores la han incluido en sus estudios de arte escultórico virreinal limeño pero sin señalar sus rasgos externos⁵⁷⁶. Por su parte, el investigador Antonio San Cristóbal localizó el documento que sirve para atribuir el grupo escultórico de la Sagrada Familia a Muñoz de Alvarado y el historiador de arte Rafael Ramos Sosa se ocupó brevemente del análisis formal de dicha obra cuyo estilo, según el autor, no se relaciona a las formas derivadas de la producción artística del escultor español Martínez Montañés, y más bien se vincula con la escuela castellana⁵⁷⁷.

⁵⁷¹ AGN; escribano Diego Nieto Maldonado; 1633; protocolo 1233; folio 1990- 1991 vta. Citado y transcrito en: SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 434 (nota 23), 455-456.

⁵⁷² EHAVE Y ASSU, Francisco de. *Ob. Cit.*, 98.

⁵⁷³ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, pp. 7-191.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, p. 185.

⁵⁷⁵ WETHEY, Harold. *Ob. Cit.*, p. 243.

⁵⁷⁶ SARMIENTO, Ernesto. *Ob. Cit.*, p.58. SCHENONE, Héctor. "La escultura sevillana en Lima", en: *Arte y Arqueología*. 8-9, La Paz, Bolivia, 1982-1983, p. 119; BERNALES BALLESTEROS, Jorge. *Ob. Cit.*, p. 79.

⁵⁷⁷ RAMOS SOSA, Rafael. "La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera", en: *La Basílica Catedral de Lima*, 2004, p. 140 y 146. En la iglesia de la Compañía de Jesús existe un grupo escultórico de san Joaquín, santa Ana y la Virgen niña, conservado en el retablo bajo la advocación de La Familia de la Virgen. Por el estilo de este grupo escultórico jesuita y la información sugerente del diarista

En principio, Pedro Muñoz, de acuerdo a lo estipulado en el contrato, debía hacer que el Niño Jesús diera la mano a san José⁵⁷⁸. Observamos en el referido grupo efectivamente una interacción compositiva que se da con el movimiento de brazos y manos de los tres personajes; y acaso un movimiento interno por las miradas de ambos padres que se cruzan con el Niño Dios, quien con un gesto de bendición de la mano derecha dirige su atención hacia fuera.

El grupo escultórico de la Sagrada Familia la componen tres figuras de bulto en tamaño natural. El Niño Jesús ocupa el lugar central, a su derecha la Virgen María y, a su izquierda san José, los cuales forman una unidad compositiva por la correspondencia de gestos y miradas entre los personajes. Las tres esculturas se encuentran policromadas y presentan reciente restauración⁵⁷⁹. La figura del Niño de 80 cm de alto, está de pie en composición frontal, con el pie izquierdo un paso delante, el torso ladeado un poco a su costado derecho, tiene los brazos abiertos, uno para bendecir estirado hacia delante, y el izquierdo lo flexiona a un lado, como buscando la mano de su padre, la cabeza está inclinada un poco hacia su derecha con la mirada al frente fija en el horizonte. Viste túnica, ceñida a la cintura, la cual cae hasta los pies dejando ver los pies desnudos, dicha túnica se remanga casi hasta los codos, y presenta cuello cerrado con dos botones, con solapa pequeña. La ropa se ajusta al torso y se recoge a un costado de la cintura formando un pequeño moño, de donde cae hasta los pies en pliegues anchos con fruncimientos gruesos que cortan la caída natural de la

Antonio Suardo *excelentísima escultura que traxo de Castilla el Procurador que vino el año pasado* [1628], (VARGAS UGARTE, Rubén. *Diario de Lima de Juan Antonio Suardo* (1629-1634), consejo provincial de Lima, Lima, Perú, 1935, p. 31), dicho grupo sería del imaginero castellano Gregorio Fernández (JUÁREZ, F. Javier. *Escultor Gregorio Fernández (1576-1636)*, 2008, p. 15). El estilo de Fernández y su influencia en Valladolid y en la región de Castilla ya han sido apuntados por el profesor español Juan José Martín González en su clásica obra publicada en dos volúmenes entre los años 1959 y 1971 (MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Ob. Cit.; Escultura Barroca castellana, segunda parte*. Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, Valladolid, España, 1971).

⁵⁷⁸ "... y la otra del niño Jesús de vara y cuarta de alto de (sic) que de la mano a Señor San José..." AGN; escribano Diego Nieto Maldonado; 1633; protocolo 1233; folio 1990.

⁵⁷⁹ La restauración de las imágenes y del retablo de la Sagrada Familia se llevó a cabo entre los años 2005 y 2006, ver: Arzobispado de Lima. Lima, ciudad eucarística. Iglesias Parroquiales, Iglesias y Capillas construidas o renovadas en la Arquidiócesis de Lima 1999–2009, 2009, p. 24; Torres López, Fabiola. Tesoros ocultos en la Catedral, en: *El Comercio*, 4 de julio del 2006. Tuvimos acceso al informe de dicha restauración, en donde figura un anexo titulado "Presupuesto adicional", que explica a grandes rasgos el trabajo de intervención en las imágenes del citado grupo escultórico; se menciona que primero hubo una "liberación de polvo y barniz", luego una "reintegración de tallas", "reintegración de color", y finalmente un "acabado y protección". Agradecemos la gentileza del señor Fernando López, director del museo de la Catedral de Lima por permitirnos revisar dicho informe, y la ficha de catalogación del referido grupo catedralicio.

túnica. El rostro cuadrangular del Niño tiene los párpados labrados con delicadeza, así como los labios entreabiertos que adquieren un aspecto carnosos. La cabellera enmarca la faz del Niño en gruesos mechones en espiral, con moño sobre la frente.

La escultura de María de 1.65 cm de alto, está representada de pie en tres cuartos de perfil derecho, con el pie diestro flexionado a un costado y las caderas levemente ladeadas a la izquierda; la mano derecha está a la altura del pecho, y en la otra el pulgar y el dedo medio se tocan delicadamente con el brazo extendido hacia abajo; gira el cuello a la izquierda y con la cabeza un poco gacha contempla hacia abajo. Viste túnica ajustada a la cintura mediante un cinto; sobre los hombros lleva puesto un manto el cual cae recto por su lado izquierdo, y por el derecho una parte es recogido bajo su brazo, de donde cae por el costado de la pierna flexionada; usa velo que le cubre la cabeza y se extiende en cada lado sobre los hombros. El drapeado de la túnica se ciñe al torso en pliegues rectos de poco relieve, y cae sobre las piernas en anchos pliegues hasta los pies, insinuando apenas las piernas; de igual manera se observa, como ocurre en la efigie del Niño, los fruncimientos gruesos que cortan la caída natural de la ropa de María, tanto en el manto como en la túnica. El rostro ovalado está labrado con delicadeza en los párpados y labios entreabiertos; las mejillas y la papada le dan un aspecto carnosos a la faz de María. El velo deja ver parte de la cabellera voluminosa de largas hebras gruesas que caen ceñidas al rostro, y que descuelgan un poco por la mejilla izquierda.

La efigie de san José de 1.65 cm de alto, se encuentra representada de pie en tres cuartos de perfil izquierdo, con el pie derecho un poco flexionado, el brazo izquierdo en alto con la mano a la altura del hombro, y el otro brazo hacia abajo como buscando la mano del Niño Jesús; el cuello gira un poco a la derecha con la cabeza un poco gacha contemplando hacia abajo. Viste túnica ajustada a la cintura, con el cuello cerrado con botones y pequeña solapa; encima lleva puesto sobre los hombros un manto que cae recto por el costado derecho del santo, y por el izquierdo parte de la prenda se recoge por delante del brazo y el resto cae por detrás en vertical. La túnica cae de la cintura hacia abajo sin tocar el suelo, en pliegues anchos y acampanados sobre las piernas, de modo que los pies calzados con sandalias quedan descubiertos; dicha túnica presenta gruesos fruncimientos que interrumpen la caída natural de la ropa. En cuanto al tallado del rostro de contorno

cuadrangular, nuevamente se observa un tallado delicado en los párpados y labios, además de los rasgos suavizados de los pómulos y arco superciliar de José. La cabellera, algo desaliñada sobre la frente, se suelta un poco por el costado derecho.

Además de la composición unitaria del referido conjunto, cuyas características desarrollaremos más adelante, llama la atención en la hechura de las mencionadas esculturas el tipo de drapeado que presentan los trajes y el arquetipo de belleza de los personajes, diferentes a los ejemplos limeños precedentes, que explicaremos en seguida. Efectivamente, se puede decir que la disposición del vestuario que luce el citado grupo familiar, sin insinuar mucho la anatomía y con la caída rectilínea de la tela en anchos pliegues con grandes dobleces geométricos, no corresponde a la conocida tradición escultórica limeña, la cual se caracteriza por el plegado de los atuendos en varios tipos de pliegues y fruncimientos, bajo los cuales se sugiere la anatomía de las figuras.

Ahora bien, los tipos físicos empleados, el tallado refinado de las facciones, y detalles espontáneos en el arreglo de la cabellera que ostentan las esculturas de la Sagrada Familia, configuran un canon de belleza distinto al que muestran los modelos locales anteriores, correspondientes a cada personaje. Por ejemplo, María tiene el rostro más carnoso en las mejillas y papada, con pormenores en el labrado alrededor de los ojos y labios, y como detalle espontáneo, las gruesas guedejas descuelgan por la mejilla izquierda (Fig. 143). Recordemos que los modelos marianos se caracterizan por ser un poco más jóvenes, de menor carnosidad en los rostros, y disposición simétrica de la cabellera, a excepción de las imágenes marianas de los relieves concepcionistas de la Asunción y la Coronación de la Virgen, las cuales lucen los rostros más llenos, y el tocado tiene una caída más natural, lo cual las emparenta con la escultura mariana de la Sagrada Familia, aunque en dichos relieves el tallado de las facciones es más esquemático y carece de prolijidad plástica.

En el caso de José, este es representado joven con las facciones suavizadas, igualmente con delicado tallado alrededor de los ojos y labios, desaliño en el peinado por los pequeños mechones que caen espontáneamente sobre la frente, y la porción de cabello suelta que cae por el costado derecho del rostro (Fig. 144). Como hemos visto, los modelos josefinos precedentes son hombres maduros con las facciones marcadas, diferentes al ideal de belleza más joven que muestra la escultura de san José de la Sagrada Familia, compárese por

ejemplo con el de la cajonería catedralicia, y de las sillería agustinas y Catedral (Figs. 145-147).

Por último, el rostro del Niño Jesús tiene las facciones suavizadas y presenta un tallado delicado alrededor de los ojos y labios (Fig. 148), lo cual lo diferencia de los modelos anteriores, de facciones un poco más marcadas y rasgos más esquemáticos; el diseño de la cabeza del Niño Jesús del grupo catedralicio nos recuerda al del Niño del relieve de san José de la sillería de coro dominica, por el contorno cuadrangular del rostro, enmarcado por la cabellera de mechones en espirales gruesos (Fig. 149).

Queremos enfatizar además en ciertos rasgos formales que se observan en las esculturas del grupo escultórico que analizamos, los cuales no guardan relación con el influjo de la escuela sevillana, y más bien están vinculados a formas derivadas de la corriente castellana, cuyo máximo representante es el gallego Gregorio Fernández, cuya influencia en la ciudad de los Reyes está poco estudiada. En primer lugar, los pliegues anchos y uniformes de las vestimentas, sobre todo en los casos de las esculturas de san José y María, lucen grandes dobleces que interrumpen la caída natural de los paños; esta característica guarda relación con los fruncimientos artificiales que se forman en los amplios pliegues imaginados por Fernández. Por otro lado, el labrado simplificado de la cabellera del Niño Jesús en forma de gruesos espirales, también se relaciona al gusto castellano de simplificar las hebras de la cabellera de los personajes en gruesos mechones, a diferencia del gusto sevillano de tallar el pelo con mayor prolijidad y naturalidad. Asimismo, los pequeños rizos sueltos dispuestos sobre la frente de san José, de modo espontáneo, nos recuerda la obra de Gregorio Fernández⁵⁸⁰; este desaliño en el peinado del santo tiene correspondencia con otros rasgos que dan mayor naturalidad a la figura de José, como la cabellera que cae por el costado derecho del rostro, o en el caso de María, cuyo peinado clásico, con la raya en medio y ceñido al rostro, está suelto por el lado izquierdo.

⁵⁸⁰ Solo por nombrar algunas de las obras más significativas de Fernández, este detalle de los rizos dispuestos sobre la frente aparece en el *Cristo de la Luz* (1630), el *Cristo de la Piedad* (1625), y el *Cristo de la escena del Bautismo* (1630). Las citadas obras pueden verse ilustradas en el libro de Juan José Martín González en *Escultura barroca castellana*. Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, España, 1959, pp. 153, 206 y 220, respectivamente.

Ahora bien, para nosotros lo más significativo del grupo de la Sagrada Familia es el particular efecto unitario que ofrecen las tres esculturas. María y José, vuelven sus cuerpos al centro, cruzan sus miradas en el eje central donde se ubica el Niño Jesús que mira al frente con el gesto de bendición en su mano derecha, mientras la otra parece buscar la mano protectora de su padre quien a su vez le extiende su mano; de esta manera los tres personajes constituyen una unidad compositiva formal; sin embargo, aparte de las referidas posturas y gestos, las tres figuras quedan involucradas también por la correspondencia del carácter psicológico que exhibe cada efigie, cuyo énfasis plástico está logrado por el lenguaje formal que muestran las esculturas, como el plantar las figuras en posturas reposadas y sin gestos afectados, distribuir con uniformidad los drapeados anchos de las vestimentas que caen casi rectas desde los hombros hasta los pies, y especialmente el esmero en el tallado prolijo de los rostros.

Recordemos que la ejecución de las esculturas de la Sagrada Familia se acuerda en el año de 1633, poco después de terminarse de construir la sillería de coro de la Catedral de Lima (1632), la cual fue realizada por el escultor Pedro de Noguera. En la actualidad, como ya indicamos, dicha sillería se conserva en su mayor parte en el presbiterio de la Catedral. Allí se puede ver sobre los respaldares de las sillas una galería de efigies elaboradas con un concepto plástico distinto al que exhiben las tres esculturas estudiadas. En los relieves de la sillería, las posturas afectadas de los santos, el intenso claroscuro en los paños formado por variados tipos de pliegues, las facciones marcadas, venas y músculos vistos bajo la piel en manos, cuello y rostro, configuran imágenes de distinto lenguaje formal al que presentan las esculturas de la Sagrada Familia cuya preocupación plástica se concentra en el tallado de las facciones, lo cual, a nuestro juicio, humaniza las efigies⁵⁸¹, en lugar de los escorzos y virtuosismos en la talla de los drapeados y facciones. De esta manera planteamos que el

⁵⁸¹ Ya se ha referido el profesor Rafael Ramos Sosa sobre un proceso de humanización creciente en la concepción de las imágenes de culto, particularmente relacionado a la obra boliviana del escultor sevillano Gaspar de la Cueva a quien se le han atribuido algunas obras en Lima, por comparación formal. RAMOS SOSA, Rafael. "Reflexiones y noticias sobre Escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII", en: *Barroco andino: memoria del I Encuentro internacional*, La Paz; Viceministerio de cultura, 2003, p. 249; "Notas Sobre el Escultor Gaspar de la Cueva en Lima, 1621-1628". *Estudios de Historia del Arte*. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007). Sevilla, España. Vicerrectorado de Relaciones, 2010, p. 519-520; "El escultor-imaginero Gaspar de la Cueva en Lima (1620-1628)", en: *La consolidación del Barroco en la escultura andaluza e Hispanoamérica*. Editorial Universidad de Granada, Granada, España, 2013, pp. 425-443. Cabe indicar que contribuye a tal efecto de humanización los ojos de cristal que ostentan las tres efigies del grupo de la Sagrada Familia.

grupo de la Sagrada Familia concebido con un arquetipo de belleza idealizada y humanizada, y de atemperado tallado en los drapeados, es una obra que no se relaciona a las imágenes de concepto manierista de las esculturas limeñas anteriores; incluso los relieves de la sillería catedralicia, con claro dominio del natural y tensión psicológica se vinculan aún con las formas manieristas en el efecto decorativo de los paños.

A nuestro modo de ver, las figuras de la Sagrada Familia constituyen un primer ejemplo de expresión barroca en la ciudad de Lima, por la humanización de las esculturas. Basamos nuestro juicio en la técnica del tallado diferente que tienen los rostros (Figs. 150-152). No se individualiza las partes del rostro, sino que son suavizadas, labrando las transiciones prolijamente; además la presencia de los ojos de vidrio, como nota de realismo en la talla, refuerza su humanismo⁵⁸² así como la disposición de los tocados de María y José, que caen espontáneamente sobre la cara.

El escultor Pedro Muñoz de Alvarado puede convertirse en una figura importante en el estudio de la evolución de la escultura limeña, sobre todo en la etapa posterior a la construcción de la sillería de coro de la Catedral de Lima (1632), una época aún no investigada a profundidad, y de reducidas obras atribuidas hasta el momento. Con todo, las esculturas de la Sagrada Familia de Muñoz, exhiben un lenguaje formal propio, aunque de su autor no se conozcan muchos datos; como mencionamos Muñoz ya venía ejerciendo su actividad profesional en esta ciudad desde el año 1622, pero desconocemos su origen y formación artística, es decir, si su quehacer artístico se forjó o terminó de forjarse en la ciudad de los Reyes, o fue un escultor que vino a esta ciudad ya con ese estilo. Lo cierto es que los autores han citado algunas obras limeñas que guardan relación también con formas derivadas de la corriente castellana, grafismos que también ostentan las esculturas de la Sagrada Familia, de las cuales daremos a conocer un relieve por tratarse de una obra documentada, cuyo autor es Pedro Muñoz de Prado, como firmaba algunas veces Pedro Muñoz de Alvarado.

⁵⁸² Hemos observado de cerca las esculturas del referido grupo catedralicio y hemos notado con claridad los ojos de vidrio en el Niño. Conversamos con el señor Manuel Palma Oquendo, responsable de la restauración del retablo de la capilla de san José de la catedral limeña y las imágenes contenidas en él, y nos indicó efectivamente que los ojos tanto del Niño Jesús, como de san José y María, son de vidrio. Con respecto a esta técnica, Pedro Muñoz la volvería a emplear años después según se lee en el concierto que firmó en 1636, del cual ya nos hemos referido, y *todas las figuras han de ser de seis cuartos de altor y han de tener sus ojos de cristal*.

El relieve de la Santísima Trinidad del templo de la Merced

Este relieve ha pasado casi desapercibido por la crítica artística, a pesar de que ya fue citado por el profesor Hector Schenone⁵⁸³, vinculándolo con la plástica de Gregorio Fernández, y relacionado después por el investigador Antonio San Cristóbal, con documentos de época, con la producción justamente de Pedro Muñoz de Alvarado o de Prado⁵⁸⁴.

El relieve de la Santísima Trinidad (Fig. 153) está compuesto por las figuras sedentes de Jesús, a la derecha, y Dios Padre, a la izquierda de la escena, en posición frontal. El primero de ellos sostiene en la mano derecha una cruz larga apoyada en el hombro, mientras que la otra mano la extiende con la palma hacia abajo sobre María; Jesús viste solo un manto puesto sobre los hombros que le cubre sus piernas, insinuadas bajo la tela, de modo que luce el torso y brazos desnudos y los pies descubiertos. Por su parte, Dios Padre agarra con la mano izquierda una vara corta y una esfera celeste, símbolo de la tierra, que la apoya sobre su pierna izquierda, y la otra mano la extiende con la palma hacia abajo sobre María; Dios Padre viste túnica y manto, el cual le cubre las piernas y parte del brazo derecho, insinuados bajo la tela. La Virgen María, también en posición frontal, está de pie sobre media luna, con las manos juntas sobre el pecho, en actitud de oración. Viste túnica y manto que la cubren casi por completo. En la parte superior del tablero, una paloma parece descender rodeada de rayos. Completan la escena querubines sobre nubes que rodean el conjunto, distribuidos simétricamente.

Por algunas características plásticas que exhibe el mencionado relieve, como el acabado del vestuario de la Virgen, con drapeados triangulares, y el tratamiento de su cabellera, con largos mechones con caída sobre los hombros, se puede decir que es una obra concebida con formas derivadas de influjo castellano⁵⁸⁵. Comparado este relieve con el citado grupo

⁵⁸³ SCHENONE, Hector. "La escultura sevillana en Lima", en: *Arte y Arqueología*. 8-9, La Paz, Bolivia, 1982-1983, p. 120.

⁵⁸⁴ SAN CRISTÓBAL, Antonio. *Ob. Cit.*, 1996, p. 437.

⁵⁸⁵ Al observar a la Inmaculada del comentado relieve mercedario, hemos recordado la tipología de la Inmaculada creada por Gregorio Fernández para la iglesia de la Vera Cruz de Salamanca, la Inmaculada de la iglesia de san Marcelo, en León; o la de la Catedral de Astorga, con la cual hay similitud incluso en el detalle de las pequeñas estrellas sobre el manto. Las referidas esculturas de Fernández pueden verse reproducidas en MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca castellana*. Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, España, 1971, pp. 16 (fig. 4), 164 (fig. 203) y 166 (fig. 205).

de la Sagrada Familia, se observan algunas similitudes formales como por ejemplo el tipo físico de Jesús del relieve mercedario, y el de san José del grupo escultórico catedralicio, modelos masculinos jóvenes de rasgos suavizados, y barba bífida ceñida al rostro (Fig. 154, compárese con Fig. 144)⁵⁸⁶. También se observa semejanza en los dobleces de las vestiduras, los cuales se forman sin seguir la caída natural de la indumentaria, como es el caso de María del relieve de la Merced, y el de san José del grupo escultórico.

⁵⁸⁶ El repinte moderno que exhibe el relieve de la Santísima Trinidad de la Merced, no permite un análisis de analogía formal más profundo entre las citadas imágenes de Jesús y san José.

CONCLUSIONES

1.- Las primeras investigaciones de análisis plástico de la escultura limeña virreinal fueron ofrecidas a la imprenta por Emilio Harth-Terré, quien comparó formalmente las obras de mayor envergadura conservadas en la catedral de Lima, la cajonería y la sillería de coro, las cuales él mismo había dado a conocer con sustento documental. Estos estudios significaron un primer esbozo de la situación plástica limeña de la época.

2.- En el estado de la cuestión actual de la escultura limeña de la primera mitad del siglo XVII hay mayor información publicada sobre la actividad escultórica de artífices foráneos de origen español en la ciudad de los Reyes, en especial sobre los maestros que pujaron por la construcción de la sillería de la catedral, como son Martín Alonso de Mesa, Pedro de Noguera, Gaspar de la Cueva, Luis de Espíndola y Luis Ortiz de Vargas.

3.- El panorama de la escultura limeña posterior a la terminación de la sillería de coro de la catedral limeña hasta la primera mitad del siglo XVII, está aún poco investigada y cuenta con pocas obras atribuidas con documentación de archivo.

4.- Existen trece obras de la época estudiada, entre esculturas y grupos escultóricos, identificadas con respaldo documental, con las cuales se puede contar para hacer un estudio cuidadoso de las características plásticas de la escultura limeña, estos son, 1.- la sillería de coro del convento de Santo Domingo, 2.- la cajonería de la catedral de Lima, 3.- los relieves de la Pasión en el retablo del Bautista, en la iglesia de la Merced, 4.- las esculturas de san Bernardo y san Benito del monasterio de la Santísima Trinidad, en Lurín, 5.- los relieves de la vida de la Virgen expuestos en el museo arzobispal de Lima, más el relieve de la Asunción, en la capilla de la Asunción de la catedral; las esculturas de Santo Domingo y santa Catalina, en la capilla de santa Ana, y las esculturas de santa Clara y San Francisco de Asís, junto a la sacristía, en el templo catedralicio, 6.- el Cristo del descendimiento, de la iglesia de la Soledad, 7.- la sillería de coro del convento de San Agustín, 8.- la escultura orante del arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero, en el museo de la catedral, 9.- la escultura de san Juan el Evangelista, en la iglesia de la catedral 10.- la sillería de coro, también en la iglesia catedral, 11.- el grupo escultórico de la Sagrada Familia, en la capilla de san José, en

la catedral, 12.- el relieve de la Santísima Trinidad, en la iglesia de la Merced, 13.- la escultura del Cristo crucificado, en la sacristía de la catedral.

5.- De acuerdo al análisis formal efectuado a las trece obras o grupos escultóricos que hemos catalogado, los cuales cubren el periodo que va desde el año 1603 (terminación de la sillería de coro del convento de Santo Domingo) al año 1636 (Cristo crucificado de la sacristía de la catedral), se han distinguido variadas maneras de ejecución y estilo en las representaciones de los personajes sacros o clericales. Estas diferencias pueden constatarse incluso en tallas que forman parte de un mismo conjunto escultórico como la cajonería, las sillerías de coro y los grupos de relieves tratados.

6.- De acuerdo a lo observado en los relieves y esculturas analizados según el orden cronológico propuesto, existe una evolución general, a pesar de la mencionada variedad en las representaciones de las efigies, que va de formas de canon alargado y posturas amaneradas de articulación forzada, a formas más reducidas en el canon y posturas en reposo con articulación mejor lograda; además se observa la introducción en dicha evolución de mayores detalles de formas naturales en los rostros, a veces brusca como en la cajonería de la catedral, o a veces con vacilaciones como en las esculturas de bulto de la iglesia de la Santísima Trinidad.

7.- Por otra parte, en el referido repertorio de obras que estudiamos, el labrado del drapeado de los paños de las imágenes, presentan múltiples pliegues que caen desde los hombros hasta los pies de los personajes, formándose en ciertos ejemplos arrugas de todo tipo, curvos, en zigzag y quebrados, las cuales producen un efecto intenso de claroscuro en las esculturas o relieves, lo cual se emparenta al gusto manierista por la búsqueda del efecto decorativo en las efigies.

8.- Las esculturas del grupo de la Sagrada Familia de Pedro Muñoz de Alvarado, se distinguen de las esculturas precedentes por el drapeado moderado de las vestimentas, que caen casi rectas desde los hombros hasta los pies lo cual produce una distribución más uniforme de los claroscuros, y sobre todo por la técnica de tallar los rostros que se caracteriza por el labrado delicado de las transiciones de las partes de la cara.

9.- Existen grafismos formales en la hechura de las tres esculturas de la Sagrada Familia que las vinculan a la corriente castellana, como los fruncimientos que interrumpen la caída natural de la indumentaria de los personajes, los rizos que caen espontáneamente sobre la frente de san José, y los mechones en espirales gruesos que enmarca el rostro del Niño Jesús. Estos rasgos formales casi no figuran en los relieves o esculturas limeñas estudiadas.

10.- El tallado prolijo de los rostros de cada uno de los personajes de la Sagrada Familia, de mayor naturalismo que los ejemplos limeños precedentes, es un recurso formal que expresa preocupación por humanizar las esculturas, como también el cabello desaliñado de José y algo suelto en María, o el empleo de los ojos de cristal, por supuesto. Estas características apuntan al alejamiento del uso de fórmulas manieristas y un gusto por nuevas formas de expresión, más humano, propias del inicio del barroco.

BIBLIOGRAFÍA

Fuentes primarias

a) Documentos:

Archivo General de la Nación (en adelante AGN); escribano Agustín de Atencia; 1622; protocolo 171; folios 336- 336 vta.

AGN; escribano Agustín de Atencia; 1622; protocolo 171; folio 604.

AGN; escribano Alonso de Carrión; 1602-1606; protocolo 265; folios 871 vta.- 872.

AGN; escribano Bartolomé de Cívico; año 1627; protocolo 322; folios 1223- 1223 vta.

AGN; escribano Bartolomé de Cívico; siglo XVII; 1627; protocolo 322; folios 1988- 1990 vta.

AGN; escribano Bartolomé de Cívico; 1628; protocolo 323; folios 354 vta.- 355 vta.

AGN; escribano Bartolomé de Toro; 1637; protocolo 1876; folios 248 vta.-250 vta.

AGN; escribano Bartolomé Torres de la Cámara; 1619-1625; protocolo 1890; folios 236-238 vta.

AGN; escribano Cristóbal de Aguilar Mendieta; 1615; protocolo 55, folios 152-160.

AGN; escribano Cristóbal de Aldana; 1636; protocolo 82; folios 366-367.

AGN; escribano Cristóbal de Vargas; 1603; protocolo 1973; folio 374.

AGN; escribano Diego Nieto Maldonado; 1633; protocolo 1233; folios 1990- 1991 vta.

AGN; escribano Diego Xaramillo; 1634-1635; protocolo 1999; folios 1- 6.

AGN; escribano Francisco de Acuña; 1642; protocolo 22; folios 101v.-102.

AGN; escribano Francisco Hernández; 1619; protocolo 831; folio 1434- 1436vta.

AGN; escribano Francisco Hernández; 1620; protocolo 832; folios 2151- 2155vta.

AGN; escribano Juan de Valenzuela; 1622; protocolo 1938; folios 1707 vta.- 1709 vta.

AGN; escribano Juan de Zamudio; 1636; protocolo 2051; folios 917- 920 vta.

AGN; escribano Juan de Zamudio; 1643; protocolo 2059; la numeración de los folios está rota.

AGN; escribano Pedro González Contreras; 1608; protocolo 790; folio 302-306 vta.

AGN; escribano Rodrigo Gómez de Baeza; 1612; protocolo 743; folio 296 vta-299 vta.

Archivo de la Catedral de Lima; Libros de Cuentas N° 3, 23-3-1631; folio 43.

b) Crónicas:

CALANCHA, Antonio de la. *Crónica moralizada del orden de San Agustín en el Perú con sucesos ejemplares en esta monarquía*, 1638.

COBO, Bernabé. *Obras del P. Bernabé Cobo*, de la compañía de Jesús II (estudio preliminar y edición del P. Francisco Mateos de la misma compañía). Ediciones Atlas, Madrid, 1964.

Historia de la fundación de Lima. Colección de historiadores del Perú. Imprenta, Calle de la Unión, Num. 317, 1882.

LIZARRAGA, fray Reginaldo de. *Descripción y población de las Indias*. Publicada en la revista del Instituto histórico del Perú con un prólogo y noticia biográfica del autor por Carlos A. Romero, Lima, Imprenta americana. Rastro de San Francisco, 57, 1908.

VÁZQUEZ, Juan Teodoro. *Crónica continuada de la Provincia de San Agustín del Perú*. Ediciones Monte Casino, Zamora, 1991.

Fuentes secundarias:

ALFONSO VILLANUEVA, Carlos. "Asencio de Salas: pecador público", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 15, Lima, 1997.

ANGULO IÑIGUEZ, Diego. *Historia del arte hispanoamericano*. Salvat Editores, S. A. Barcelona-Madrid-Buenos Aires-México-Río de Janeiro, Tomo II, 1950.

Arzobispado de Lima. Lima, ciudad eucarística. Iglesias Parroquiales, Iglesias y Capillas construidas o renovadas en la Arquidiócesis de Lima 1999–2009, 2009.

AZCARATE Y RISTORI, José María. *Alonso Berruguete. Cuatro ensayos*. Publicaciones del colegio de España, Salamanca, 1988.

BARRIGA, Víctor M. *El templo de la Merced de Lima*, Arequipa, 1944.

BERNALES BALLESTEROS, Jorge. "Escultura de Roque de Balduque y su círculo de Andalucía y América", en: *Anuario Estudios Americanos XXXII*, t. XXXIV, año 1977.

"Escultura montañesina en América", en: *Anuario de Estudios Americanos XXXVIII*, 1981.

"Noticias sobre el escultor y arquitecto Luis Ortiz de Vargas", en: *Actas III Jornadas de Andalucía y América* (La rábida marzo 1984). Sevilla, Escuela de estudios hispanoamericanos, 1985.

El virreinato del Sur: Perú y Bolivia (II), en: *Historia del Arte Hispanoamericano 2*, siglos XVI- XVIII, Madrid, Alhambra, 1987.

“El virreinato del Sur: Perú y Bolivia (II)”, en: *Historia del Arte Hispanoamericano 2*, siglos XVI- XVIII, Madrid, Alhambra, 1987.

"La escultura en Lima, siglos XVI-XVIII, en: Escultura en el Perú. Lima, Banco de crédito del Perú, 1991.

CHARLES DE TOLNAY. *Miguel Ángel. Escultor, pintor y arquitecto.* Alianza Forma, Madrid, España, tercera impresión, 1999.

CHICHIZOLA, José. *La sillería de coro de la catedral de Lima.* Pontifica Universidad Católica del Perú. Programa académico de letras y ciencias humanas. Tesis presentada para optar el grado de Bachiller en Humanidades, Lima, 1974.

El manierismo en Lima. Lima. PUCP, 1983.

EHAVE Y ASSU, Francisco de. *La estrella de Lima convertida en Sol sobre sus tres coronas*, Amberes, por Juan Baptista Verdussen, 1688.

EGUIGUREN, Luis Antonio. *Las calles de Lima*, 1945.

ESTABRIDIS CÁRDENAS, Ricardo. "El ángel custodio de las reliquias", en: *Arte actual*, n° 1. Lima, 1995.

El grabado virreinal. Documento histórico y artístico (siglos XVI al XIX). Fondo Editorial de la UNMSM, Lima-Perú, 2002.

ESTELLA MARCOS, Margarita. *Juan Bautista Vázquez, el viejo en Castilla y América*, Consejo superior de investigaciones científicas, Madrid, 1990.

GARCÍA IRIGOYEN, Manuel. *Historia de la catedral de Lima, 1535-1898.* Imp. de “El País”, Lima, 1898.

GOMEZ MORENO, Maria Elena. *Breve historia de la Escultura española*, Misiones de arte, 1° edición, Madrid, 1935.

HARTH-TERRÉ, Emilio. “Tesoros en la catedral de Lima”, en: *El comercio*, Lima 28 de Julio de 1943.

"Tesoros de la Catedral de Lima", vol. III, n° 11, en: *Anales del Instituto de Investigaciones Éticas*, 1944.

Artífices en el Virreinato del Perú. Imprenta Torres Aguirre, S. A., Lima Perú, 1945.

"Retablos limeños del siglo XVI", en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, T. XXIII, 1: 1-42. Lima, 1959.

"Juan García Salguero, un criollo de México escultor en Lima", en: *Anales del Instituto de Investigaciones estéticas*, México, 1961.

Escultores españoles en el Virreinato del Perú. Lima, Perú, 1977.

HARTH-TERRÉ, Emilio y Alberto MARQUEZ ABANTO. "Transacción y Concierto. El Convento de San Agustín con Pedro de Noguera", en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*. Tomo XX, Entrega I, Lima, 1956.

"Remate de la Obra de la Sillería, Reja, Tribunas y Púlpito de la Catedral de Lima. El Dean y Cabildo a favor de Luis Ortiz de Vargas y Pedro de Noguera", en: *Revista del Archivo Nacional del Perú*, Tomo XX, Entrega I, Lima, 1956.

HERNÁNDEZ DÍAZ, José. *Iconografía hispalense en la Virgen-Madre en la escultura renacentista*, en: *Archivo hispalense* N° 3 y 4, Sevilla, 1944.

JUÁREZ, F. Javier. *Escultor Gregorio Fernández (1576-1636)*, 2008.

KUBLER, George y Martín SORIA. *Art and Architecture in Spain and Portugal 1580 to 1800*. Penguin Books, Baltimore- Maryland, reprinted 1969.

LOHMANN VILLENA, Guillermo. "Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima, t. XIII, 1940.

"Noticias inéditas para ilustrar la historia de las Bellas Artes en Lima durante los siglos XVI y XVII", en: *Revista histórica*. Lima, t. XIV, 1941.

OJEDA, Almerindo. *Project on the Engraving Sources Spanish Colonial Art (PESSCA)*, URL: <http://colonialart.org>

MALE, Émile. *El arte religioso del siglo XII al siglo XVIII*. Fondo de cultura económica, México DF, segunda edición en español, 1966.

MARCO DORTA, Enrique. "La sillería de coro de la catedral de Lima y sus Artífices", en: *Fuentes para la Historia hispano americano*. Sevilla: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 2 vols 1960.

MARIAZZA FOY, Jaime. "Una escultura de Francisco Bejarano", en: *El Comercio*, Diciembre 9, 1984, p. C12.

MARTÍN GONZÁLEZ, Juan José. *Escultura barroca castellana*. Publicación de la Fundación Lázaro Galdiano, Madrid, España, primera parte, Madrid, España, 1959.

Escultura Barroca castellana, segunda parte. Publicaciones de la Fundación Lázaro Galdiano, Valladolid, España, 1971.

MESA, José de y Teresa GISBERT. "El Renacimiento en la Audiencia de Charcas", en: *Anales del IAA*, Bs. As., 1959.

Escultura Virreinal en Bolivia. La Paz, 1972.

Historia de la pintura Cuzqueña. Biblioteca peruana de cultura. Lima, 1982.

MONTES FERNÁNDEZ, Graciano. *La gran sacristía del templo de San Agustín.* Sanmarti y CIA, CIA. Impresores, Lima MCMXLIV.

MUJICA PINILLA, Ramón. Los Cristos de Lima. Banco de Crédito del Perú, 1991

NOEL, Martín. *Teoría Histórica de la arquitectura virreinal*, Buenos Aires, 1932.

PACHECO, Francisco. *Arte de la pintura*, 1649.

PROSKE, Gilman. *Martínez Montañés, sevilian sculpture in colonial Peru.* The Hispanic Society of America, New York, 1967.

RAMOS SOSA, Rafael. "El Monumento Pascual de la Catedral de Lima", en: *Cuadernos de Arte Colonial*. Núm. 7. 1991.

"La pervivencia del manierismo en Lima: El motivo ornamental de la sillería del Monasterio de Santa Catalina (1662)", en: *El arte español en épocas de transición*. Vol I, león/Actas IX Congreso español de Historia del arte. Comité español de Historia del Arte Universidad de León. Departamento de patrimonio histórica-artístico y de la cultura escrita Área de Historia del Arte, León 29 setiembre a 2 de octubre de 1992, Tomo I, 1994.

"La sillería coral de Santo Domingo de Lima", en: *Archivo Español de Arte*, nº 271, Madrid, 1995.

"Juan Martínez de Arrona, escultor (c. 1562-1635)", en: Actas del VI Congreso Internacional de Historia de América. El País Vasco y el Nuevo Mundo, Vitoria, mayo de 1994. Serv. De Publ. De la Univers. Del País. Victoria, 1996.

"El crucificado de la compañía en Ayacucho (Perú): una propuesta de atribución a Bernardo Pérez de Robles", en: *Revista del departamento de Historia del Arte*, nº 11, 1998.

"El escultor Bernardo de Robles y Lorenzana en el Perú (1644-1670)", en: *Ada OLAYA. Homenaje al RP Dr. Antonio San Cristóbal*, Lima, 2000.

"Martín Alonso de Mesa, escultor y ensamblador, en: *Anales del Museo de América*, nº 8, 2000.

"Reflexiones y noticias sobre Escultores y ensambladores indígenas en Bolivia y Perú, siglos XVI y XVII", en: *Barroco andino: memoria del I Encuentro internacional*, La Paz; Viceministerio de cultura, 2003.

"Una escultura de Martín Alonso de Mesa, el San Juan Evangelista de la Catedral de Lima (1623) y otras noticias", en: *Histórica*, XXVII-1, 2003.

"El escultor Luis de Espíndola y su trayectoria entre Bolivia y Perú", en: *Actas del II Encuentro Internacional de Barroco en los Andes*. La Paz, Viceministerio de Cultura (en prensa), 2004.

"La grandeza de lo que hay dentro: escultura y artes de la madera". La Basílica Catedral de Lima, 2004.

"La proyección de los talleres limeños de Escultura y Retablo en el Reino de Chile (1603-1668)", en: *Arte y crisis en Iberoamérica*, Santiago de Chile. Ril Editores, 2004.

"Nuevas Noticias del escultor Bernardo Pérez de Robles en Perú", en: *Revista del departamento de Historia del Arte*, nº 17, 2004.

"El Cabildo Catedral de Lima: los Gustos Artísticos de una Élite Intelectual (1600-1630)", en: *Jornadas de Investigación Sobre las Élités Urbanas en Hispanoamérica y el Caribe*. Sevilla. Universidad de Sevilla. Secretariado de Publicaciones, 2005.

"La Obra del Escultor Pedro de Noguera: Promotores y Gusto Artístico en la Catedral de Lima", en: *Nuevas Perspectivas Críticas Sobre Historia de la Escultura Sevillana*. Sevilla, España, Consejería de Cultura de la Junta de Andalucía, Vol. 1, 2007.

"Corrientes artísticas en la Escultura Limeña. Nuevas Obras y artistas: 1580-1610", en: *La Escultura del Primer Naturalismo en Andalucía e Hispanoamérica (1580-1625)*, 2010.

"Notas sobre el Escultor Gaspar de la Cueva en Lima, 1621-1628", en: *Estudios de Historia del Arte. Centenario del Laboratorio de Arte (1907-2007)*. Sevilla, España. Vicerrectorado de Relaciones Institucionales y Dpto. de Hª del Arte de la Universidad de Sevilla. Vol. 2. 2010.

"Algunas representaciones plásticas de la Virgen de las Angustias en Hispanoamérica", en: *Virgen de las Angustias, escultura e iconografía*. II Congreso andaluz sobre patrimonio histórico, 2011.

“Luis Ortiz de Vargas en Lima. Revisión y aportación documental, 1619-1627”, en: *Laboratorio de arte* - Número 5, VOL. II, 2013.

“El escultor Juan Simón: discípulo y esclavo de Montañés”, en: *Migraciones y rutas del Barroco*, La Paz, Bolivia, 2014.

SAN CRISTÓBAL, Antonio. “Nueva visión histórica de la sillería de la Catedral”, en: *Revista Histórica*. Academia Nacional de la Historia. Lima, tomo XXXIII, 1981.

"El retablo de la Concepción de la Catedral de Lima", en: *Historia y Cultura*, n° 15, Lima, 1982.

“Algunas capillas catedralicias con retablos sepulcros”, en: *Revista del Archivo General de la nación*, n° 7, Lima, 1984.

"Algunas sillerías corales limeñas", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, 1984.

"La cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima", en: *Boletín del Instituto Riva Agüero*, 1986-87.

Arquitectura Virreinal Religiosa de Lima. Librería Studium S.A., Lima, Perú, 1988.

"Reconversión de la iglesia del convento de Santo Domingo (Lima) durante el siglo XVII", en: *Anuario de Estudios Americanos*, XLIX, Sevilla, 1992.
La Catedral de Lima. Estudios y Documentos. Lima, 1996.

"La escultura virreinal en Lima", en: *Sequilao*, revista de historia, arte y sociedad, Lima n° 10, 1996.

"El ensamblador Mateo de Tovar y la evolución de los retablos en Lima", en: *Boletín del Instituto Riva Agüero*, Lima, n° 23, 1996.

"Martín Alonso de Mesa y Juan García Salguero en el retablo mayor de la Concepción", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, Lima n° 17, 1998.

"La Iglesia del Monasterio de la Santísima Trinidad", en: *Revista del Archivo General de la Nación*, n° 18, 1998.

La iglesia y el convento de San Agustín de Lima. Oficina de Impresiones: Colegio San Agustín, Lima-Perú, 2001.

"La Catedral de Lima en la Arquitectura Virreinal", en: *La Basílica Catedral de Lima*. Lima, 2004.

SARMIENTO, Ernesto. *El arte virreinal en Lima*. Editorial Arica S.A., Lima Perú, 1971.

SCHENONE, Héctor. "Escultura funeraria en el Perú", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones Estéticas*, nº 13, Buenos Aires, 1960.

"Esculturas españolas en el Perú", en: *Anales del Instituto de Arte Americano e Investigaciones estéticas*. Num. 14, Buenos Aires, 1961.

"La escultura sevillana en Lima", en: *Arte y Arqueología* 8-9, La Paz, Bolivia, 1982-83.

Iconografía del arte colonial. Los Santos, Volumen II. Fundación Tarea, 1992.

SEINER LIZARRAGA, Lizardo. *Historia de los Sismos en el Perú. Catálogo: Siglos XV-XVII*. Fondo editorial Universidad de Lima, Lima Perú, 2009.

TABAR ANITUA, Fernando. "Un Crucificado atribuible a Gabriel Joly", en: *Revista del Departamento de Historia del Arte y Música de la universidad del País Vasco*, s.e., s.p., 2011.

TORRES LÓPEZ, Fabiola. "Tesoros ocultos en la Catedral", en: *El Comercio*, 4 de julio del 2006, p. a14.

TOVAR DE TERESA, Guillermo. *Pintura y escultura en Nueva España 1557-1640*. Grupo Azabache, Italia, 1992.

VARGAS UGARTE, Rubén. *Diario de Lima de Juan Antonio Suardo (1629-1634)*, consejo provincial de Lima, Lima, Perú, 1935.

Manuscritos peruanos del Archivo de Indias. Tomo II, 1938.

"El monasterio de la Concepción de la Ciudad de los Reyes", en: *Mercurio Peruano*, año XVII, diciembre, nº 189, 1943.

Un Monasterio Limeño (La Concepción), Lima-Perú, 1960.

Ensayo de un diccionario de artífices coloniales de la América meridional. Burgos, imp. Aldecoa, segunda edición, 1968.

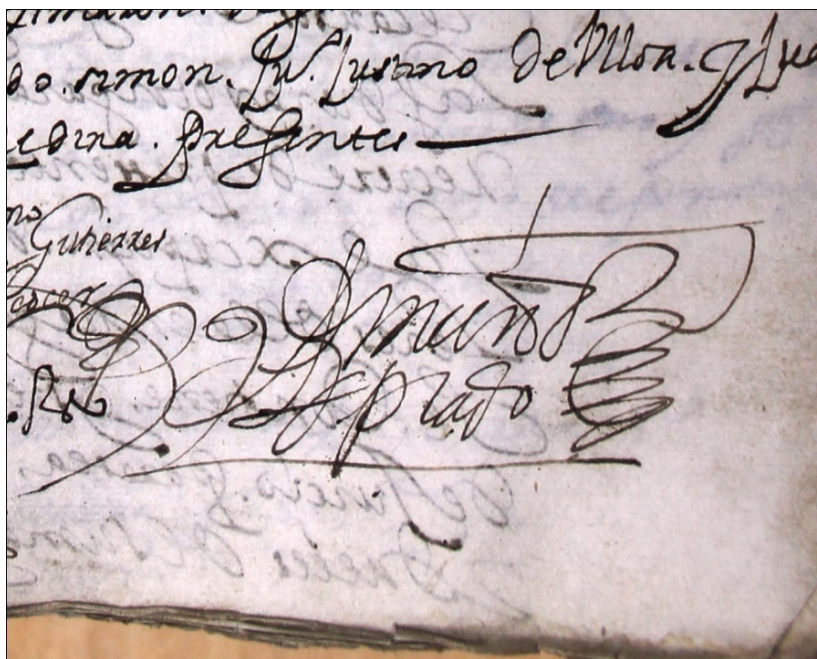
WETHEY, Harold. *Colonial Architecture and sculpture in Peru*. Cambridge-Massachusetts, Harvard University press, 1949.

WUFFARDEN, Luis Eduardo. "Escultura, retablos e imagería en el Virreinato", en: *Perú: indígena y virreinal*, 2005.

ANEXO I

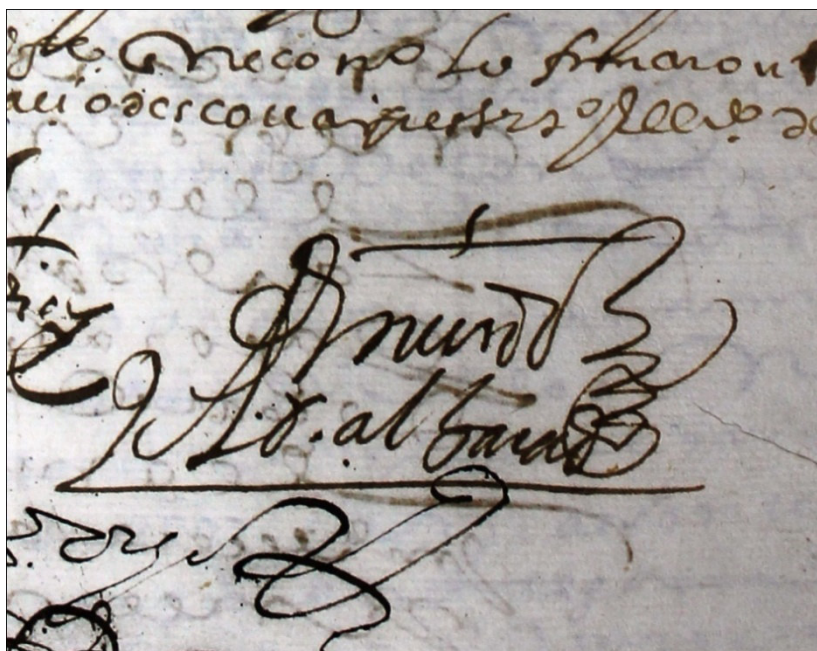
Firmas de Pedro Muñoz de Alvarado o Prado.

A.G.N. Escribano Francisco de Acuña, protocolo 22, año 1642 (28-01-1642), folio 102



A photograph of a handwritten signature in a historical document. The signature is written in a cursive script and is underlined. Above the signature, there is some faint, partially legible text that appears to read "do. rmon. Ju. yuano de Mon. g. Jua". Below the signature, there is a small, illegible mark.

A.G.N. Escribano Juan de Zamudio, protocolo 2059, año 1643 (01-05-1643), la numeración de los folios está rota.



A photograph of a handwritten signature in a historical document. The signature is written in a cursive script and is underlined. Above the signature, there is some faint, partially legible text that appears to read "do. rmon. Ju. yuano de Mon. g. Jua". Below the signature, there is a small, illegible mark.



Fig. 44. *Cristo de la Conquista*. Iglesia de la Merced. Anónimo, siglo XVI.



Fig. 45. *Cristo de la Conquista*, detalle del rostro. Iglesia de la Merced. Anónimo, siglo XVI.

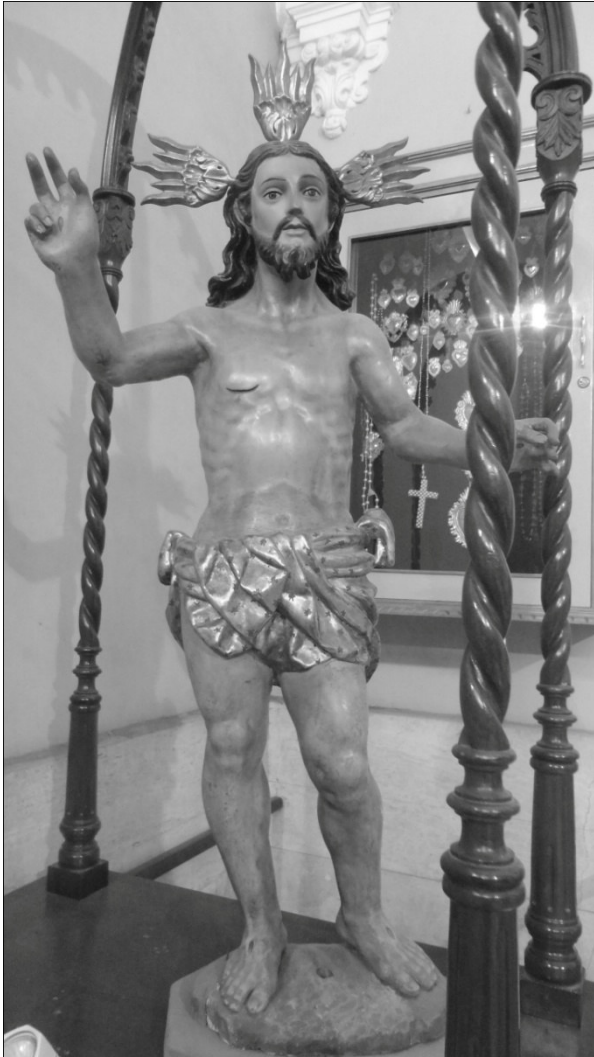


Fig. 46. *Cristo resucitado*. Iglesia de San Agustín.
Anónimo, siglo XVI.



Fig. 47. *Cristo resucitado*, detalle del rostro.
Iglesia de San Agustín. Anónimo, siglo XVI.



Fig. 48. *Cristo de los favores*. Santuario de Santa Rosa de Lima. Anónimo, siglo XVI.

Fig. 49. (*Abajo-izquierda*). *Cristo de los favores*, detalle. Santuario de Santa Rosa de Lima. Anónimo, siglo XVI.

Fig. 50. (*Abajo-derecha*). *Cristo de los favores*, detalle de los pies. Santuario de Santa Rosa de Lima. Anónimo, siglo XVI.





Fig. 51. Relieve de *Santa Inés*. Coro de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arzona, 1603.



Fig. 52. Relieve de *Arcángel Miguel*. Coro de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arzona, 1603.



Fig. 53. Relieve de *San Sebastián*. Coro de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arrona, 1603.



Fig. 54. Relieve de *San Martín de Tours*. Coro de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arrona, 1603.



Fig. 55. Relieve de *Santiago Matamoros*. Coro de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arrona, 1603.



Fig. 56. Relieve de *Santa Ana, La Virgen y el Niño*. Coro de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arrona, 1603.



Fig. 57. Relieve de *María Magdalena*. Coro de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arzona, 1603.



Fig. 58. Relieve de *San Simón*. Coro de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arzona, 1603.



Fig. 59. Relieve de *Santiago el Menor*. Coro de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arrona, 1603.



Fig. 60. Relieve de *San Judas*. Coro de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arrona, 1603.



Fig. 61. Relieve de *Santiago el Mayor*. Coro de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arrona, 1603.



Fig. 62. Relieve de *Santiago el Menor*, cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima. Juan Martínez de Arrona, 1608.



Fig. 63. Relieve de *Santiago el Mayor*, cajonería de la sacristía de la Catedral de Lima. Juan Martínez de Arrona, 1608.



Fig. 64. *Oración en el huerto*, en el retablo de la capilla del Señor del Auxilio. Iglesia de la Merced de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1612, por Rafael Ramos Sosa.



Fig. 65. *Cristo con la cruz auestas*, en el retablo de la capilla del Señor del Auxilio. Iglesia de la Merced de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1612, por Rafael Ramos Sosa.



Fig. 66. *San Bernardo*, en el Monasterio de la Santísima Trinidad, Lurín. Martín Alonso de Mesa, 1615.

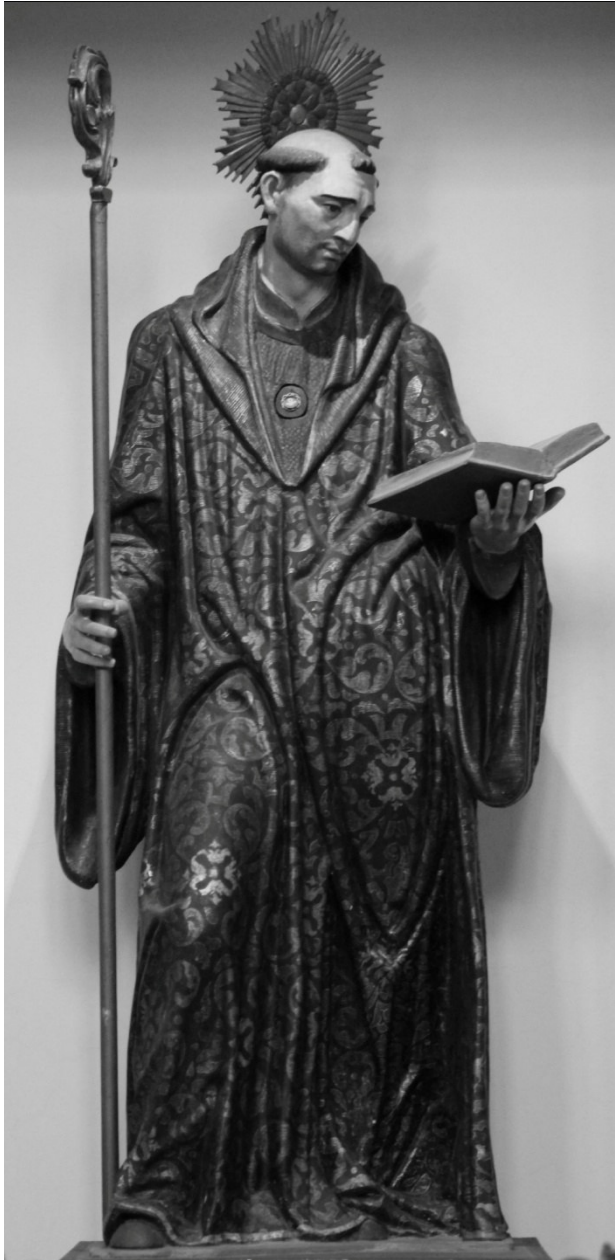


Fig. 67. *San Benito*, en el Monasterio de la Santísima Trinidad, Lurín. Martín Alonso de Mesa, 1615.

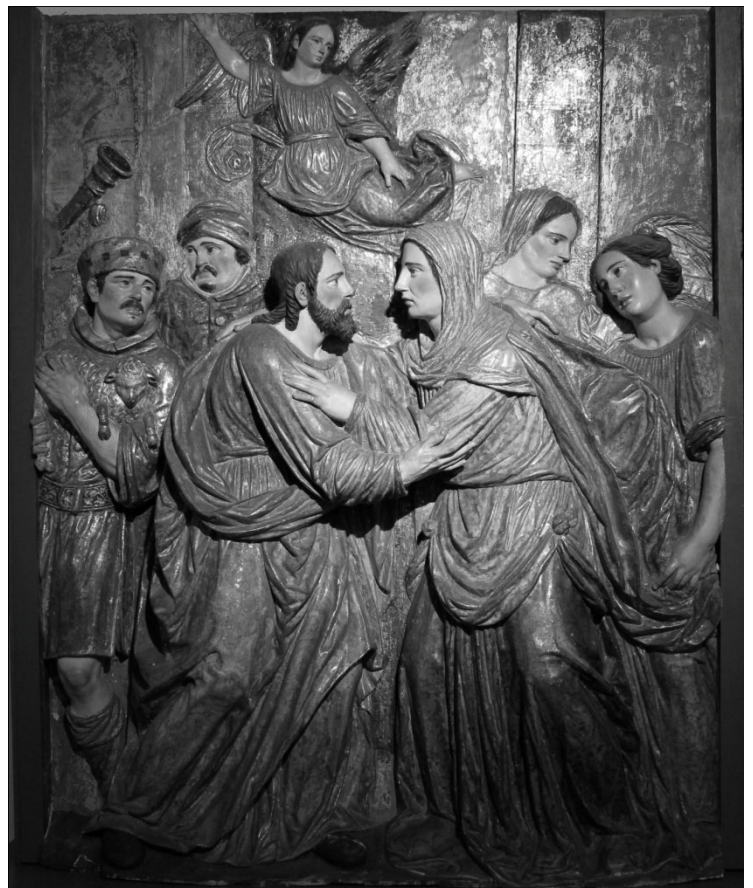


Fig. 68. Relieve de *El abrazo en la puerta dorada*, en el museo del Arzobispado de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1617-1625.

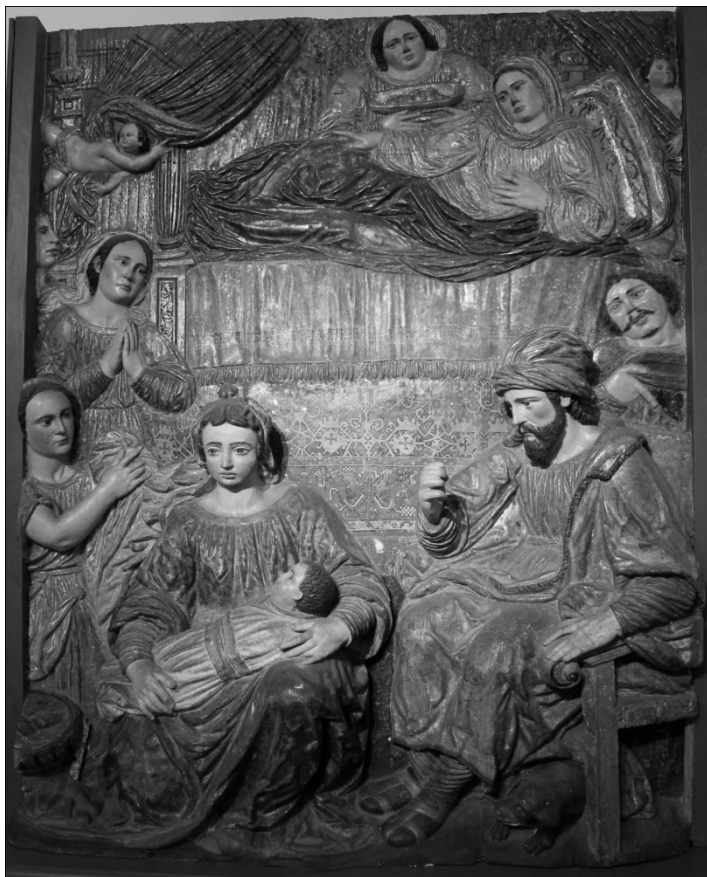


Fig. 69. Relieve de *La Natividad de la Virgen*, en el museo del Arzobispado de Lima. Anónimo, 1626-1629.

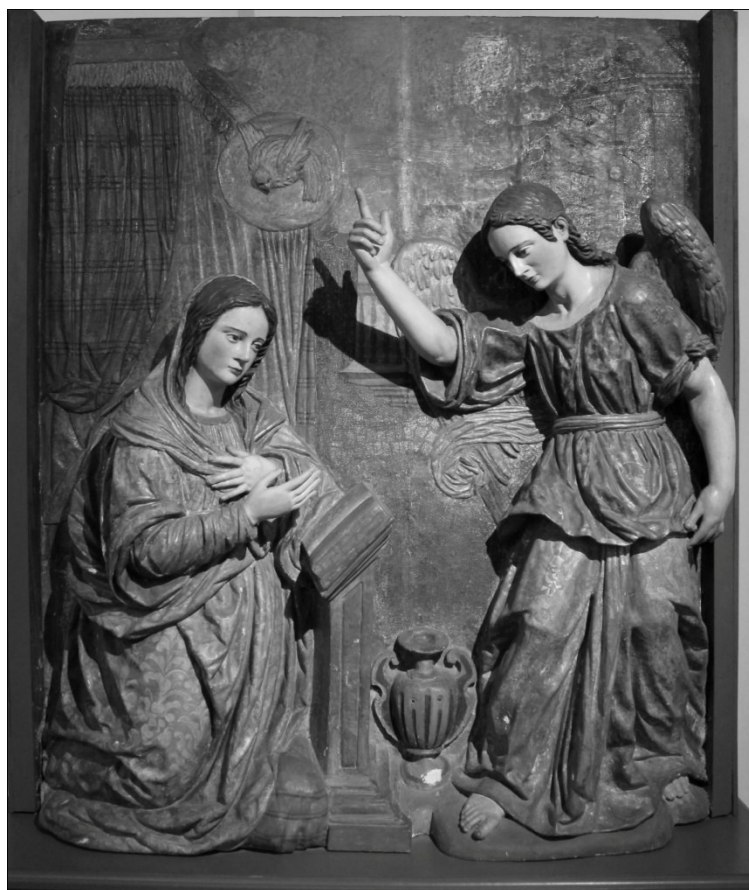


Fig. 70. Relieve de *La Anunciación*, en el museo del Arzobispado de Lima. Atribuido a Juan Simón, 1617-1625.



Fig. 71. Relieve de *La Visitación*, en el museo del Arzobispado de Lima. Atribuido a Juan Simón, 1617-1625.



Fig. 72. Relieve de *La Asunción*, en la capilla de la Asunción en la Catedral de Lima. Atribuido a Juan García Salguero, 1626-1629.



Fig. 73. (Arriba). Relieve de *La Coronación de la Virgen*, en el museo del Arzobispado de Lima. Atribuido a Juan García Salguero, 1626-1629.



Fig. 74. (Abajo). *San Francisco de Asís*, en la Catedral de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1617-1625.



Fig. 75. *Santo Domingo de Guzmán*, en la capilla de Santa Ana de la Catedral de Lima. Atribuido a Juan García Salguero, 1626-1629.



Fig. 76. *Santa Clara*, en la Catedral de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1617-1625.



Fig. 77. *Santa Catalina de Alejandría*, en la capilla de Santa Ana de la Catedral de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1617-1625..

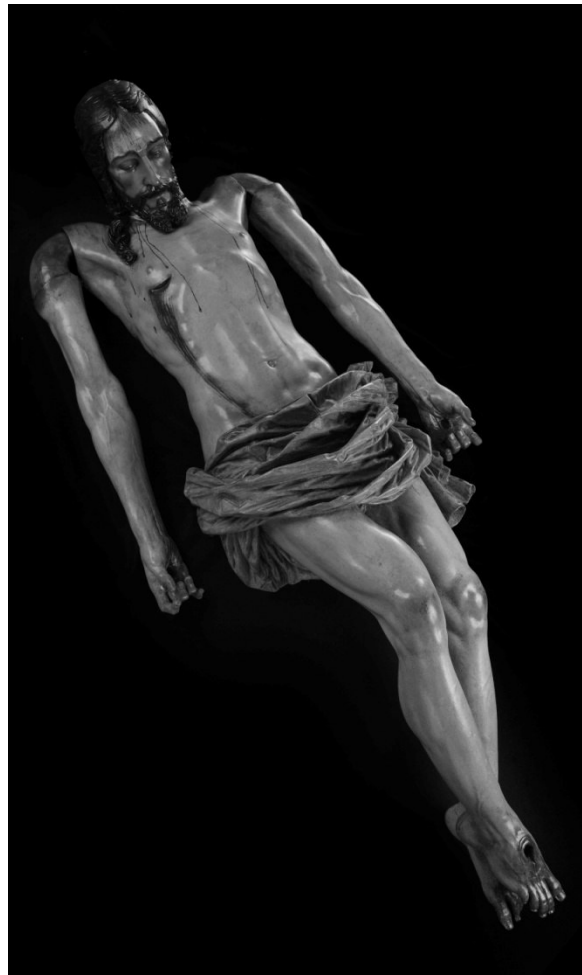


Fig. 78. *Cristo del descendimiento*. Iglesia de la Soledad. Pedro de Noguera, 1620. Agradecimientos a Museo Pedro de Osma. Fotografía de Daniel Giannoni.



Fig. 79. Relieve de *San Ignacio de Loyola*. Sillería coral de la iglesia de San Agustín, de Pedro de Noguera. Atribuido el relieve a Gaspar de la Cueva, 1621-1625.



Fig. 80. Relieve de *Santo Domingo de Guzmán*. Sillería coral de la iglesia de San Agustín, de Pedro de Noguera. Atribuido el relieve a Gaspar de la Cueva, 1621-1625.



Fig. 81. Relieve de *Pedro Nolasco*. Sillería coral de la iglesia de San Agustín, de Pedro de Noguera. Anónimo, 1620-1625.



Fig. 82. Relieve de *San José*. Sillería coral de la iglesia de San Agustín, de Pedro de Noguera. Anónimo, 1620-1625.



Fig. 83. Relieve de *Pedro de Zúñiga*. Sillería coral de la iglesia de San Agustín, de Pedro de Noguera. Atribuido el relieve a Gaspar de la Cueva, 1621-1625.



Fig. 84. *Arzobispo Lobo Guerrero*. Catedral de Lima. Martín Alonso de Mesa, 1622.



Fig. 85. *San Juan Evangelista*. Capilla de Santa Ana, en la Catedral de Lima. Martín Alonso de Mesa, 1623.



Fig. 86. *San Agustín*. Sillería coral de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1626-1632.



Fig. 87. *San Ambrosio*.
Sillería coral de la
Catedral de Lima.
Pedro de Noguera,
1626-1632.



Fig. 88. *San Gregorio*.
Sillería coral de la
Catedral de Lima.
Pedro de Noguera,
1626-1632.



Fig. 89. *San Jerónimo*.
Sillería coral de la
Catedral de Lima.
Pedro de Noguera,
1626-1632.



Fig. 90. *San Francisco*.
Sillería coral de la
Catedral de Lima.
Pedro de Noguera,
1626-1632.



Fig. 91. *El Salvador*.
Sillería coral de la
Catedral de Lima.
Pedro de Noguera,
1626-1632.



Fig. 92. *Arcángel Miguel*. Sillería coral
de la Catedral de Lima.
Pedro de Noguera,
1626-1632.



Fig. 93. *Inmaculada Concepción*. Sillería coral de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1626-1632.

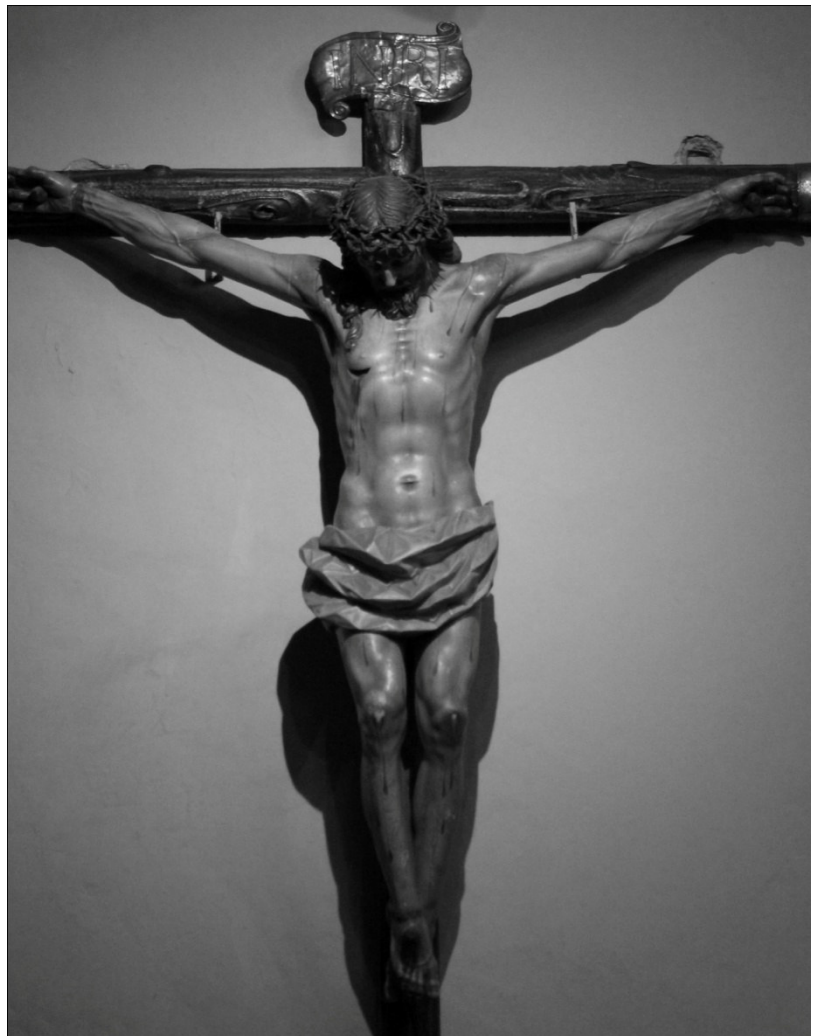


Fig. 94. *Cristo crucificado*. Sacristía de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1636.



Fig. 95. (*Arriba*). Sillería coral de la iglesia de Santo Domingo de Lima, detalle de los relieves de *San Judas* y *San José*. Juan Martínez de Arrona, 1603.

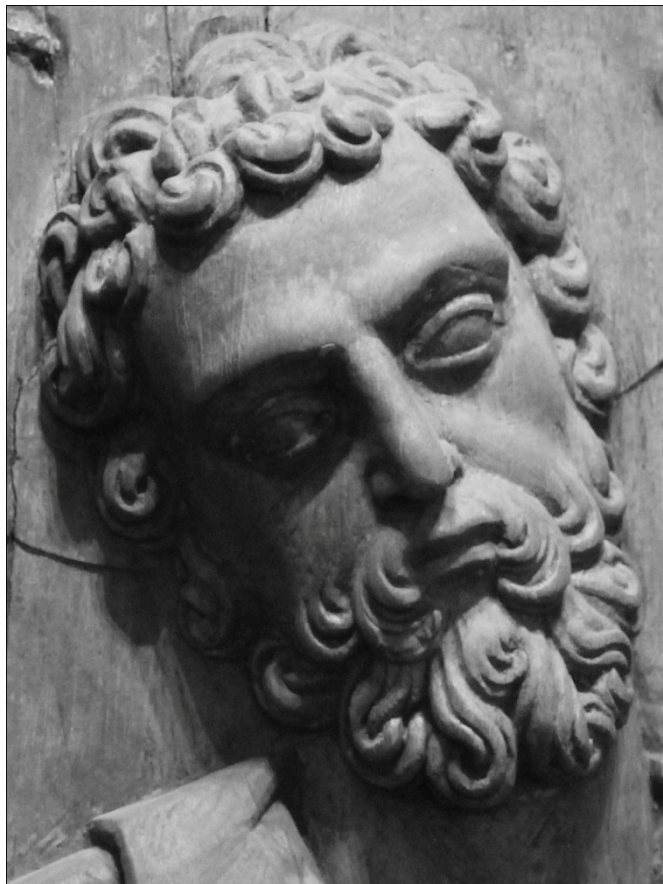


Fig. 96. (*Abajo*). *San José*, detalle del rostro. Sillería coral de la iglesia de Santo Domingo de Lima. Juan Martínez de Arrona, 1603.

Fig. 97. (*Arriba*). *San Judas*, detalle del rostro. Sillería coral de la iglesia de Santo Domingo de Lima. Atribuido a Pedro de Noguera, hacia 1630.



Fig. 98. (*Abajo*). *San Matías*, detalle del rostro. Cajonería de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1631.





Fig. 99. *Santiago el Mayor*, detalle del rostro. Sillería coral de la iglesia de Santo Domingo de Lima. Atribuido a Pedro de Noguera, hacia 1630.



Fig. 100. *San Mateo*, detalle del rostro. Sacristía de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1631.



Fig. 101-102. *Santiago el Mayor*, visto de perfil y detalle del rostro. Cajonería de la Catedral de Lima. Atribuido a Pedro de Noguera, 1631.



Fig. 103. *Santiago el Menor*, detalle del rostro. Cajonería de la Catedral de Lima. Atribuido a Pedro de Noguera, 1631.



Fig. 104. *Cristo con la cruz auestas*, detalle. Retablo del Señor del Auxilio, en la iglesia de la Merced de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1612, por Rafael Ramos Sosa.



Fig. 105. *Oración en el huerto*, detalle del rostro. Retablo del Señor del Auxilio, en la iglesia de la Merced de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1612, por Rafael Ramos Sosa.

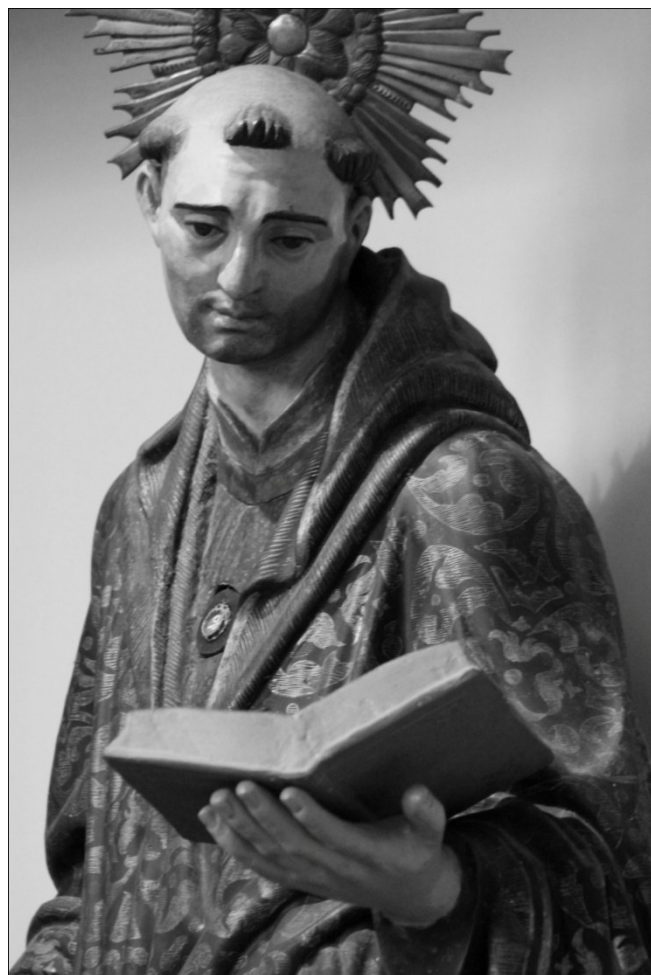


Fig. 106. *San Benito*, detalle. Monasterio de la Santísima Trinidad, Lurín. Martín Alonso de Mesa, 1615.

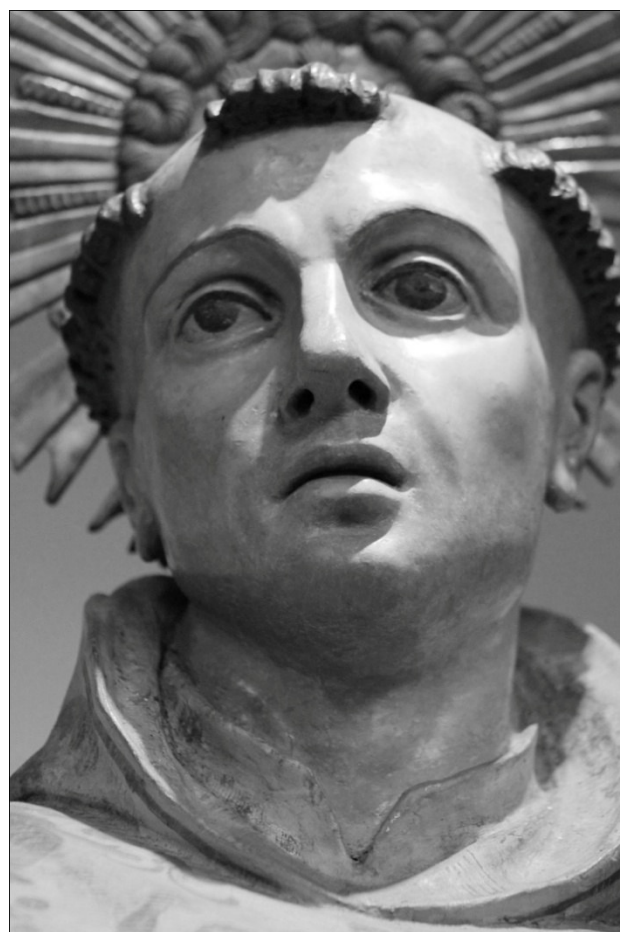


Fig. 107. *San Bernardo*, detalle del rostro. Monasterio de la Santísima Trinidad, Lurín. Martín Alonso de Mesa, 1615.



Fig. 108. *La Anunciación*, detalle del busto de la Virgen María. Museo del Arzobispado de Lima. Atribuido a Juan Simón, 1617-1625.



Fig. 109. *La Visitación*, detalle de drapeado de vestido de la Virgen María. Museo del Arzobispado de Lima. Atribuido a Juan Simón, 1617-1625.



Fig. 110. *La Asunción*, detalle de medio cuerpo de la Virgen María. Museo del Arzobispado de Lima. Atribuido a Juan García Salguero, 1627-1629.



Fig. 111. *La Coronación de la Virgen*, detalle del brazo derecho de la Virgen María. Museo del Arzobispado de Lima. Atribuido a Juan García Salguero, 1627-1629.



Fig. 112. *La Anunciación*, detalle del rostro de la Virgen María. Museo del Arzobispado de Lima. Atribuido a Juan Simón, 1617-1625.



Fig. 113. *La Visitación*, detalle del rostro de la Virgen María. Museo del Arzobispado de Lima. Atribuido a Juan Simón, 1617-1625.

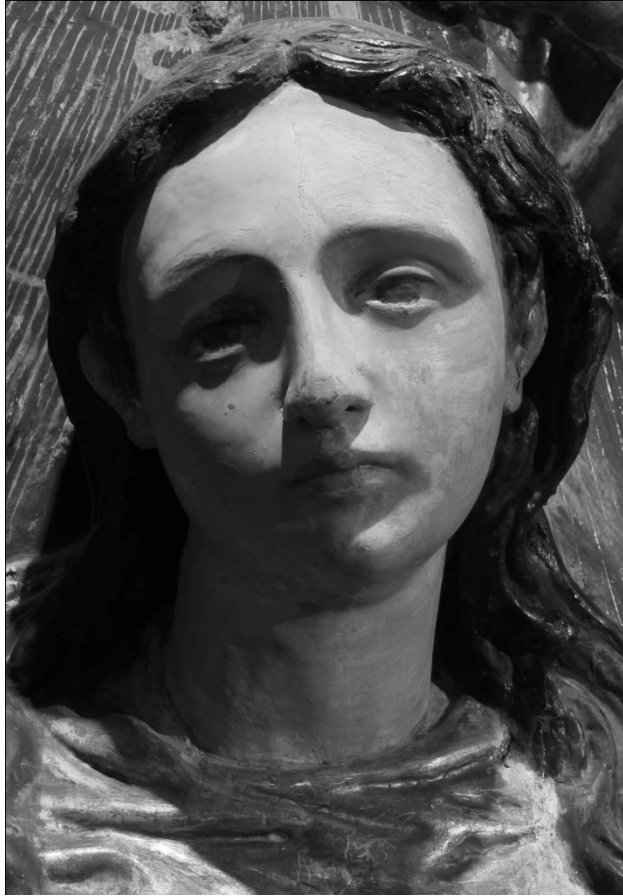


Fig. 114. *La Coronación de la Virgen*, detalle del rostro de la Virgen María. Museo del Arzobispado de Lima. Atribuido a Juan García Salguero, 1627-1629.



Fig. 115. *Santo Domingo de Guzmán*. Capilla de Santa Ana, en la Catedral de Lima. Atribuido a Juan García Salguero, 1627-1629.



Fig. 116. *San Francisco*. Catedral de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1617-1625.



Fig. 117. *Santa Catalina de Alejandría*. Catedral de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1617-1625.



Fig. 118. *Santa Clara*. Museo de la Catedral de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1617-1625.



Fig. 119. (Arriba). *Santo Domingo de Guzmán*, detalle. Capilla de Santa Ana, Catedral de Lima. Atribuido a Juan García Salguero, 1627-1629.



Fig. 120. (Abajo). *San Francisco de Asís*, detalle. Museo de la Catedral de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1617-1625.



Fig. 121. *Santa Catalina de Alejandría*, detalle. Capilla de Santa Ana, Catedral de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1617-1625.

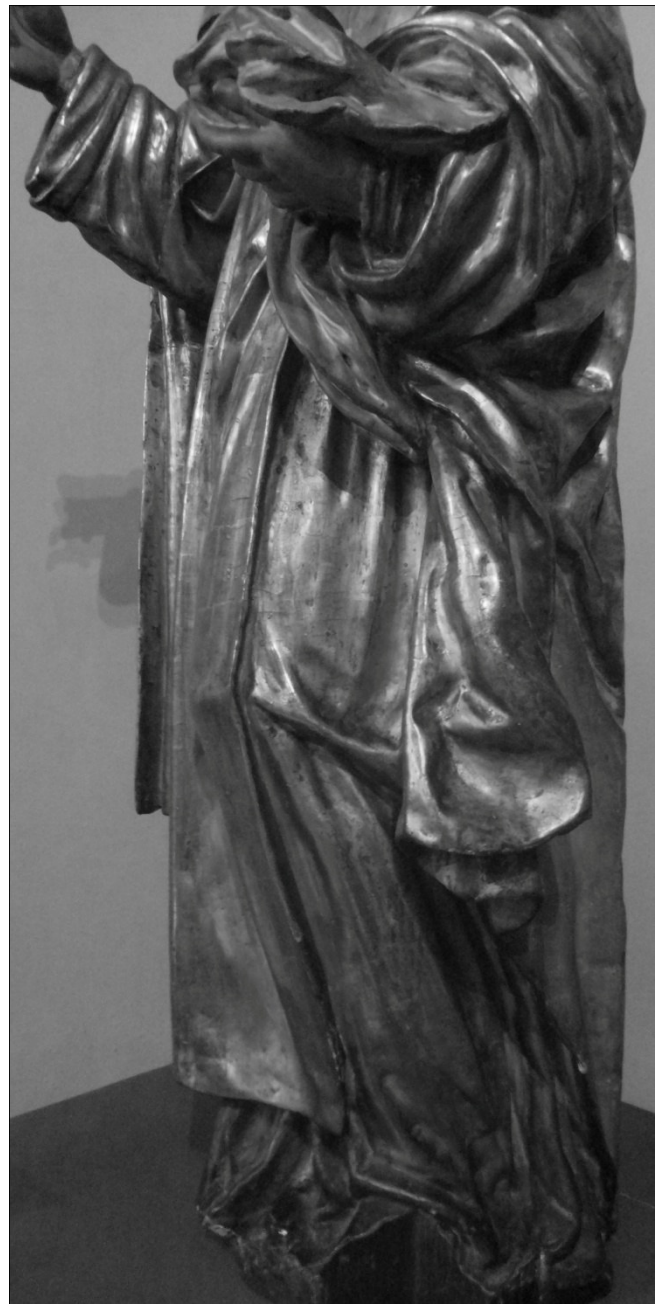


Fig. 122. *Santa Clara*, detalle. Museo de la Catedral de Lima. Atribuido a Martín Alonso de Mesa, 1617-1625.



Fig. 123. *Cristo del Descendimiento*. Iglesia de la Soledad. Pedro de Noguera, 1620. Agradecimientos a Museo Pedro de Osma. Fotografía de Daniel Giannoni.



Fig. 124. *Cristo del Descendimiento*. Iglesia de la Soledad. Pedro de Noguera, 1620. Agradecimientos a Taller de Restauración del Museo Pedro de Osma.



Fig. 125. Sillería coral de la iglesia de San Agustín de Lima, detalle. Relieves de *San Pedro Nolasco*, *Santo Domingo de Guzmán* y *San José*. Pedro de Noguera, 1620-1625.



Fig. 126. *San José*, detalle. Sillería coral de la iglesia de San Agustín de Lima. Atribuido a Juan García Salguero, 1620-1628.

Fig. 128. *San Ignacio de Loyola*. Sillería coral de San Agustín de Lima. Atribuido a Gaspar de la Cueva, 1620-1628.

Fig. 127. *Pedro Nolasco*. Sillería coral de San Agustín de Lima. Anónimo, 1620.





Fig. 129. *Pedro de Zúñiga*. Sillería coral de San Agustín de Lima. Atribuido a Gaspar de la Cueva, 1620-1628.



Fig. 130. *Santo Domingo de Guzmán*. Sillería coral de San Agustín de Lima. Atribuido a Gaspar de la Cueva, 1620-1628.



Fig. 131. *Arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero*, detalle del rostro. Museo de la Catedral de Lima. Martín Alonso de Mesa, 1622.



Fig. 132. *Arzobispo Bartolomé Lobo Guerrero*, detalle del drapeado de la vestimenta. Museo de la Catedral de Lima. Martín Alonso de Mesa, 1622



Fig. 133. *San Juan Evangelista*, detalle. Capilla de Santa Ana, Catedral de Lima. Martín Alonso de Mesa, 1623



Fig. 134. *San Agustín*, detalle del rostro. Sillería coral de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1626-1632



Fig. 135. *San Ambrosio*, detalle del rostro. Sillería coral de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1626-1632



Fig. 136. *San Francisco de Asís*, detalle del rostro. Sillería coral de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1626-1632



Fig. 137. *San Gregorio*, detalle. Sillería coral de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1626-1632



Fig. 138. *Arcángel Miguel*, detalle. Sillería coral de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1626-1632



Fig. 139. *Inmaculada Concepción*, detalle. Sillería coral de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1626-1632



Fig. 140. *Cristo crucificado*, detalle del rostro. Sacristía de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1636.

Fig. 141. *Cristo crucificado*, detalle. Sacristía de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1636.



Fig. 142. *Sagrada Familia*. Capilla de San José, Catedral de Lima. Pedro Muñoz de Alvarado, 1634. Fotografía: Museo de la Catedral de Lima.



Fig. 143. *La Virgen María*, detalle del rostro. Capilla de San José, Catedral de Lima. Pedro Muñoz de Alvarado, 1634.



Fig. 144. *San José*, detalle del rostro. Capilla de San José, Catedral de Lima. Pedro Muñoz de Alvarado, 1634.



Fig. 145. (*Arriba*). *San José*, detalle del rostro. Sacristía de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, hacia 1630.



Fig. 146. (*Abajo*). *San José*, detalle del rostro. Sillería coral de la iglesia de San Agustín de Lima. Atribuido a Juan García Salguero, 1627-1628.

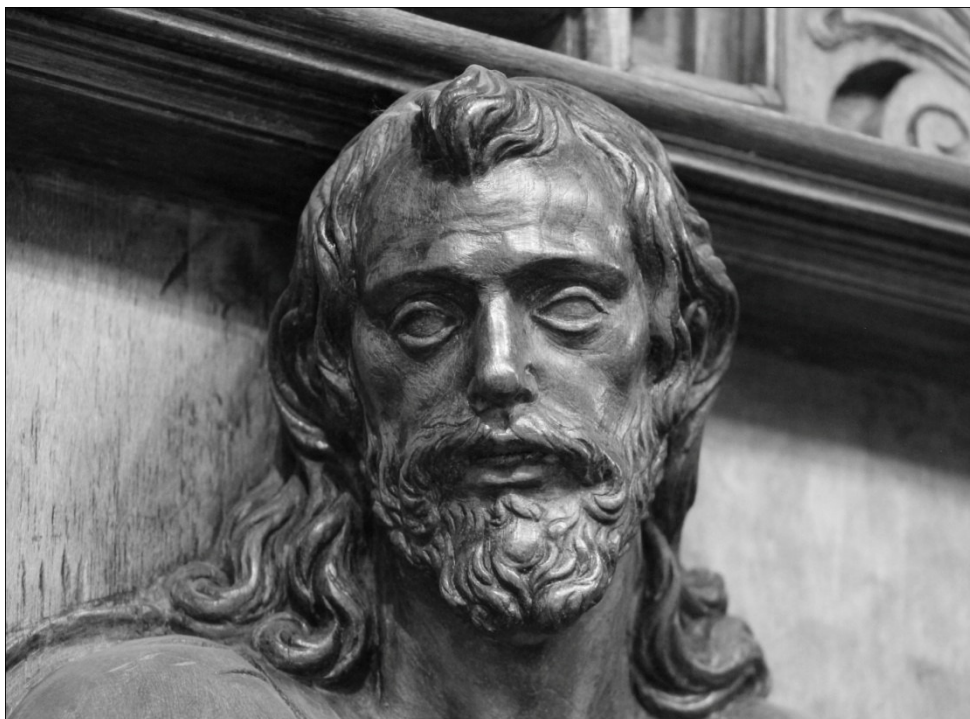


Fig. 147. *San José*, detalle del rostro. Sillería coral de la Catedral de Lima. Pedro de Noguera, 1626-1632.



Fig. 148. *El Niño Jesús*, detalle del rostro. Capilla de San José, Catedral de Lima. Pedro Muñoz de Alvarado, 1634.



Fig. 150. *La Virgen María*, detalle del rostro. Capilla de San José, Catedral de Lima. Pedro Muñoz de Alvarado, 1634.



Fig. 149. *San José y el Niño*, detalle del Niño Jesús. Sillería coral de la Iglesia de Santo Domingo. Juan Martínez de Arrona, 1603.



Fig. 151. *San José*, detalle del rostro. Capilla de San José, Catedral de Lima. Pedro Muñoz de Alvarado, 1634.



Fig. 152. *El Niño Jesús*, detalle del rostro. Capilla de San José, Catedral de Lima. Pedro Muñoz de Alvarado, 1634.

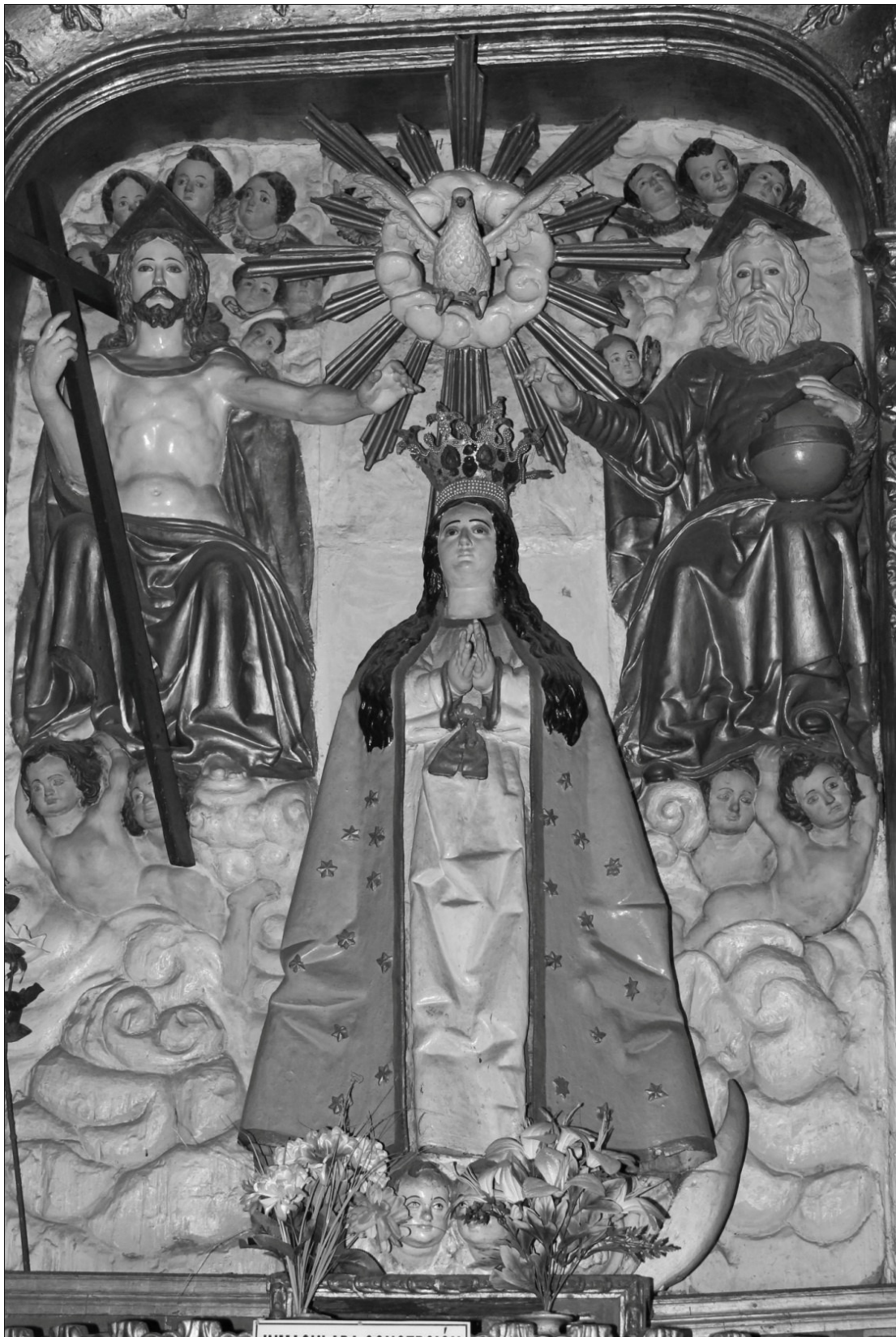


Fig. 153. *La Santísima Trinidad coronando a la Virgen María*. Iglesia de la Merced de Lima. Pedro Muñoz de Alvarado, 1636.



Fig. 154. Relieve de *Jesús*, detalle del relieve de *La Santísima Trinidad coronando a la Virgen María*. Iglesia de la Merced de Lima. Pedro Muñoz de Alvarado, 1636.